ANTROPOLOGÍAS • HISTORIAS • LENGUAJES • SOCIOLOGÍAS

Héctor Domínguez Ruvalcaba

DE LA SENSUALIDAD A LA VIOLENCIA DE GÉNERO

LA MODERNIDAD Y LA NACIÓN EN LAS REPRESENTACIONES DE LA MASCULINIDAD EN EL MÉXICO CONTEMPORÁNEO

PUBLICACIONES DE LA CASA CHATA

De la sensualidad a la violencia de género.

La modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo

Héctor Domínguez Ruvalcaba

CIESAS

CONACYT
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

860.9353
D439d Domínguez Ruvalcaba, Héctor.
De la sensualidad a la violencia de género. La modernidad y la nación
en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo /
Héctor Domínguez Ruvalcaba ; traducción Rosina Conde. -- México :
Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013
166 p. : il. fots. : 23cm.--(Publicaciones de la Casa Chata)

Título original: Modernity and the nation in mexican
representations of masculinity : From sensuality to bloodshed.

Incluye bibliografía.

ISBN 978-607-486-343-7

1. Literatura – Historia y crítica. 2. Masculinidad en la literatura.
3. Características nacionales mexicanas en la literatura. 4. Violencia
en la literatura. 5. Masculinidad en el cine. 6. Machismo en el cine.
7. Cinematografía – México. I. t. II. Conde, Rosina, trad. III. Serie.

Proyecto apoyado por Conacyt

Esta publicación contó con la generosa subvención del Departamento de Español y Portugués y el Instituto Lozano Long de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Texas en Austin.

Traducción de Rosina Conde

Diseño de portada: Raúl Cano Celaya, con base en el cuadro de Nahum Zenil, *Con tinta sangre de mi corazón,* cortesía del artista y de la Galería de Arte Moderno

Tipografía y formación: Laura Roldán A. Eduardo Díaz Angeles
Cuidado de edición: Coordinación de Publicaciones del CIESAS

Edición en formato digital: octubre de 2015
Conversión a formato digital:
Ave Editorial (www.aveeditorial.com)

Primera edición 2013

D. R. © 2013 Centro de Investigaciones
y Estudios Superiores en Antropología Social
Juárez 87, Col. Tlalpan,
C. P. 14000, México, D. F.
difusion@ciesas.edu.mx

ISBN 978-607-486-343-7

Hecho en México

Agradecimientos 5

Introducción 6

Primera parte. Intervenciones sensuales 11

1. El sentido de la sensualidad 12

Varones deleitables 12

Modernidad somática 16

Modernizando a los nativos 20

2. La vestidura que perturba: travestismo en las artes visuales 23

La política del travestismo 23

Travestis nacionales 29

Segunda parte. Las pasiones homosociales 33

3. Intimidad en la guerra: el deseo revolucionario 34

Bestias adorables: la intimidad masculina en El águila y la serpiente de Martín Luis Guzmán 34

Afeminando la Revolución 39

4. El hombre sentimental: la educación del macho en la cinematografía mexicana 43

Estética revolucionaria y caracterización de la hombría 43

El melodrama masculino o la configuración del machismo y la misoginia 45

Machos que aman machos en dos películas de Ismael Rodríguez 48

Entre la seducción y el reto 50

Tercera parte. Iluminando el machismo 53

5. Construyendo sobre la negatividad: el diagnóstico de la nación 54

La última tabla de salvación 54

Activo y pasivo: la posición del macho 58

6. Inferioridad y rencor: el mestizo medroso 61

El goce de la verdad, José Revueltas y la izquierda patriarcal 61

Pater presidente y pater intelligentsia 64

Homoerotismo como machismo: las obras de Hugo Argüelles 65

Cuarta parte. Identidades evanescentes 69

7. Mayate: el queer más queer 70

Deseando ser deseado: Ceballos Maldonado 70

La sociedad del placer: Luis Zapata 73

Sexualidad coercitiva: José Joaquín Blanco 74

Souvenir carnal: Amor chacal 75

8. El hombre invisible: masculinidad y violencia 78

La violencia como sistema 78

Escribir significa herir 81

Tecnologías de la violencia masculina 82

El hombre asesino es un Estado asesino 84

Bibliografía 86

Agradecimientos

La escritura de este libro no habría sido posible sin el apoyo financiero de la Universidad de Denison, la Universidad de Texas en Austin, la Fundación Sherman Fairchild y la Beca de Desarrollo Profesional Title VI. Estoy especialmente agradecido por su generoso apoyo a mis colegas Leopoldo Bernucci y Nicolás Shumway.

También estoy en deuda con los catedráticos Ileana Rodríguez, Emilio Bejel y Jossiana Arroyo-Martínez por sus meticulosas lecturas y sugerencias. Quiero asimismo expresar mi gratitud a mis editores Judith Rosenberg, Elizabeth Washington y Joseph Pierce por su ayuda y paciencia, ya que me hicieron comentarios detallados e invaluables para la reescritura del manuscrito original en inglés. Quiero además expresar mi gratitud a Rosina Conde por su traducción y sobre todo por su amistad. Quiero también hacer un reconocimiento al apoyo invaluable de todos mis colegas en la Universidad de Denison y la Universidad de Texas en Austin. Finalmente, extiendo mi entrañable gratitud a mis amigos Patricia Ravelo, James Harrington, Óscar Sánchez y Arturo Benjamín Pérez por estar siempre presentes.

Introducción

El objetivo de este libro es estudiar la relevancia de la masculinidad en la cultura mexicana. Para alcanzar esta meta, se emprende aquí una interpretación de las representaciones masculinas como intersecadas o mediadas por los procesos históricos que constituyen la macronarrativa de la nación en el periodo moderno. Propongo una teoría de la condición del hombre, no como el conocimiento de su cuerpo en sí mismo, sino como una descripción de los contextos histórico, social, político, cultural, religioso y cognitivo que hacen posible su percepción. Como afirma Susan Bordo, "el cuerpo no sólo lleva ADN, sino también conlleva la historia humana" (1999: 26); por lo tanto, la densidad de lo masculino depende de su magnitud semiótica. La masculinidad como categoría de género se produce culturalmente, no sólo como una entidad percibible, sino también como un dispositivo de percepción; es un instrumento por medio del cual podemos conocer las peculiaridades de la cultura de una nación. Hablamos de masculinidad como un problema de género y como un problema de conocimiento que nos plantea la imagen del hombre. A pesar de que el término "masculino" depende semánticamente de su diferenciación respecto de "femenino" —que reduce su concepción a un paradigma binario sexual—, su representación aparece relacionada con un universo simbólico más amplio: la condición masculina participa de una operación retórica en la que se interpretan alegóricamente las entidades históricas tales como nación, modernidad y colonialismo, o funciones sinecdóticas —relaciones de causa-efecto, contenedor-contenido, fracción-totalidad—, en tanto fenómeno social que tiene que ver con el trabajo, la violencia, la opresión y la resistencia.

En suma, se trata de un estudio de las representaciones masculinas, y por ello, de un ejercicio de análisis cultural en el que la teoría de género se concibe no solamente como el abordaje de las relaciones entre las identidades sexogenéricas sino, principalmente, como un recurso conceptual que nos permite concebir estructuras políticas, imaginarios sociales y procesos de significación de los cuerpos en los espacios de representación. De la misma manera en que Teresa de Lauretis (1987) concibe el cine como una tecnología de género, esto es, un dispositivo que propone y reproduce conductas, valoraciones, estilos e ideologías de las identidades de género, en este trabajo los diversos campos de representación de la masculinidad (literatura, teatro, cine, artes visuales) nos permitirán reconocer la construcción de formas hegemónicas y contrahegemónicas de masculinidad, las consecuencias políticas y culturales de estas representaciones, las líneas de evolución de las identidades sexogenéricas, las diversas crisis que definen la historia moderna de la nación y su íntima relación con las ideologías de género.

Parto de la hipótesis de que las políticas de la producción artística y su recepción se definen por un sistema de género, cuya estructura de diferencias determina los usos de las representaciones. Intento en este libro mostrar no sólo cómo la cultura mexicana —y toda la civilización occidental— se construye sobre una estructura patriarcal y de género, sino cómo la masculinidad mexicana moderna, aunque en términos generales se conecta con los principios de género occidentales, tiene rasgos específicos que han resultado de los procesos coloniales y poscoloniales. El análisis de estas representaciones se desarrolla en torno a dos políticas básicas, la misoginia y la homofobia, que definen la masculinidad, el Estado mexicano moderno y las prácticas de dominación que caracterizan las dinámicas sociales en esta modernidad. Las representaciones artísticas pueden constituir una crítica de las desigualdades entre las categorías sexogenérica (base fundamental de la teoría feminista), o bien, un reforzamiento de los mecanismos de exclusión para la preservación de la hegemonía patriarcal: ambas perspectivas merecen nuestra atención, en la medida en que nos permiten delinear los debates implicados en dichas representaciones. Este libro hace hincapié en los matices que existen entre las culturas dominantes y sus culturas dependientes, así como en las profundas contradicciones expresadas entre la sensualidad y la violencia, como el propio título lo indica. Aunque contradictorios, estos dos ejes nos parecen centrales para comprender los principios de representación masculina. Por una parte, la sensualidad opera como un recurso retórico de desracionalización del hombre en

las sociedades periféricas, y en este sentido, nos proponemos subrayar una ruta de los estudios de género latinoamericanos que difiere de los que se han elaborado para y desde un contexto eurocentrista y anglosajón. Por otra parte, concebimos la violencia como una estrategia de reforzamiento de la dominación masculina en el contexto neoliberal del debilitamiento del Estado-nación y de la desregulación y supremacía del mercado. La trama de este libro es el recorrido histórico-imaginario que va desde la sensualidad modernista y la colonialidad de sus representaciones hasta el derramamiento de sangre dentro del sistema neoliberal, y se basa en cuatro argumentos que resumo a continuación.

La representación de la masculinidad es una alegoría de la nación, la cual sólo puede concebirse por medio de paradojas

Mi revisión sobre cómo es imaginado el cuerpo masculino se enfoca en los intersticios y paradojas que fluyen de esta alegoría. Mi propósito es subrayar aquellos momentos de la cultura mexicana, entre el Porfiriato (1876-1911) y los primeros años del siglo XXI, en los que se pone en duda la hegemonía de la masculinidad. Aquí encontramos signos que señalan el perfil de la comunidad-nación, sus normas y sus límites. Si desde la perspectiva de Benedict Anderson (1991) la nación es una comunidad imaginada (en tanto comunidad que sólo puede concebirse como una entidad representada), lo que entendemos como perfil de dicha comunidad depende de los discursos, imágenes, conceptos y símbolos que circulan en la esfera pública. Existe, por lo tanto, una serie de preceptivas que deciden sobre los temas, sujetos, espacios y eventos que han de regir las representaciones de los diversos sujetos que componen dicha comunidad-nación. La estructura jerárquica del patriarcado determina, desde su distribución de valoraciones y fobias, una sistematización simbólica que establece correspondencias entre estructura de género y estructura social. Esta sistematización simbólica puede definirse, de acuerdo con Elsa Muñiz, como un proceso de civilización basado en las diferencias de las funciones sociales, reforzadas por instituciones y mecanismos estrictos de supervivencia, con la intención de mantener intactas las nociones de feminidad y masculinidad (2002: 8). La formación de la clase media consignada por Muñiz pone énfasis en el sistema de género del Porfiriato y el periodo posrevolucionario. En oposición a este fundamento, y dentro de esta colectividad, me he propuesto llamar la atención sobre las zonas de exclusión, con la intención de alumbrar los aspectos escondidos de la representación masculina: escándalos, prejuicios, áreas de tolerancia y estrategias de segregación; en suma, todos los aspectos que la "civilización" conservadora de la clase media tiende a hacer invisibles. Represión, castigo y curiosidad morbosa son instrumentos de poder que determinan una amplia gama de imágenes y discursos. Como observa Robert Buffington cuando analiza las representaciones del travestismo en las caricaturas periodísticas del Porfiriato, la política se sexualiza por medio de la homofobia (2003: 199). Carlos Monsiváis señala que el escándalo desatado por el caso del baile de travestis de los 41, en 1901, significa el reconocimiento de la homosexualidad (1998: 2, 18). En las novelas de Martín Luis Guzmán y en los filmes de Ismael Rodríguez, la homosociedad (o espacios exclusivos de los hombres) define la atracción entre varones. En la dramaturgia de Hugo Argüelles, las novelas de Luis Zapata y las etnografías de la homosexualidad popular, encontramos que homoerotismo y machismo no se oponen, sino que se intersecan en la caracterización de la sexualidad del hombre mexicano. En estos trabajos, sátira, atracción y escándalo abren el camino a una cadena de procesos retóricos que desestabilizan los discursos sociales. Los materiales que analizo en este libro subrayan el carácter significativo de la trasgresión de género y su intervención política en la esfera pública. Las representaciones del cuerpo trasgresor desencadenan una lucha que se manifiesta por medio de fobias y actos de seducción presentes en todas las dimensiones de la vida cotidiana, más allá de la sexualidad.

Decir que machismo y homoerotismo no se oponen puede resultar un contrasentido si consideramos que el machismo incluye una serie de conductas de exclusión y que la homosexualidad es una de estas exclusiones. Sin embargo, esta asunción queda cuestionada en las mismas narrativas en las cuales las relaciones homoeróticas reproducen las formas de dominación masculino-femenino, es decir que se estructuran bajo el mismo modelo de desigualdad patriarcal. Entendemos, entonces, que las exclusiones misóginas y homofóbicas no se ejercen como una voluntad de total borradura de las identidades que se perciben como femeninas. Las representaciones que estudiamos nos permiten, más bien, articular formas de tensión entre el deseo y el rechazo llevadas a cabo por la vía de la seducción y el miedo fóbico ante las identidades no masculinas que desatan a la vez la desestabilización de los géneros hegemónicos y la respuesta violenta a causa de dicha desestabilización.

La masculinidad mexicana es una invención del colonialismo moderno, en el que sensualizar significa desempoderar

Este libro es un intento de entender cómo modernidad, nación y masculinidad se cruzan en la representación del hombre. La modernidad es un proyecto impuesto desde una concepción paternalista del Estado en todos los periodos históricos que cubre mi estudio (desde 1870 hasta la década de los años dos mil). En vez de ofrecer una vía de desarrollo de una sociedad democrática, el paternalismo moderno produce un modelo de dependencia colonial, en el cual lo nacional se ubica fatalmente en una posición subalterna en tanto que se somete reiteradamente a las influencias externas civilizadoras. Esta modernidad autoritaria revela que la condición masculina, como fuente alegórica de la nación, es un tropo central para entender la cultura mexicana. Como quiera que sea, esta condición masculina mexicana, que ubica la representación de lo nacional en el plano de la espontaneidad en lugar de convertirla en un proyecto deliberado de nación, es más natural que racional, más impulsiva que controlada.

De acuerdo con Victor J. Seidler (1989: 14), la sensualización del cuerpo del varón llega a desracionalizar lo masculino y derogar uno de los principales atributos de su condición en la cultura occidental desde la Ilustración; sin embargo, la sensualización del hombre también implica desempoderarlo y lo representa como sujeto que no puede controlar sus propios impulsos. La sensualidad refleja la condición masculina colonizada como carente de razón y poder, impulsada por las emociones. El naturalismo mexicano y las representaciones que se hacen de la población indígena en el arte de principios del siglo XX sostienen el argumento de que se sensualiza al hombre como una estrategia simbólica para desempoderarlo. Podemos observar esta misma operación de sensualizar para desempoderar en la representación de los machos de la cinematografía clásica que configura una exaltación melodramática de la masculinidad nacional.

Esta idea puede visualizarse en la desconstrucción de la virilidad mediante el travestismo. Las caricaturas políticas del siglo XIX asocian el poder a la virilidad y el amaneramiento a la representación de un sujeto sin poder y antinacionalista. El afeminamiento constituye un dispositivo para desvirtuar a los enemigos políticos, en una cultura en la que el uniforme de los militares y el traje de charro denotan poder. Al personificar la imagen del excluido, el hombre afeminado aparece repetidamente a lo largo del siglo XX como la confirmación de que a partir de su propia exclusión constituye una parte integral de las disputas que conforman el imaginario nacional. Empero, como se muestra en diversos ejemplos, la exclusión de lo femenino y las figuras amaneradas constituyen la piedra angular sobre la que descansa la hegemonía masculina: el baile de los 41 en 1901, las declaraciones despectivas contra los intelectuales afeminados del periodo posrevolucionario y los asesinatos contemporáneos de mujeres y homosexuales son algunos de los casos que se discuten en este libro. Al analizar las fobias para aprehender la masculinidad, tomamos una perspectiva negativa: a lo masculino se le conoce por lo que rechaza. Esta posición nos lleva a exponer las contradicciones del patriarcado. Entender la hegemonía masculina es necesariamente comprender las políticas de exclusión e inclusión que desarrolla. En estas relaciones, las determinaciones morales y estéticas de lo varonil revelan un sistema de fobias y deseos que delinean una ruta vertiginosa de rechazos y atracciones que, a su vez, constituyen la representación masculina.

El Estado mexicano tiene un carácter homosocial, y la homosociedad está configurada por la misoginia y la homofobia

Una de las declaraciones centrales de este libro es que los lazos homosociales caracterizan la estructura política mexicana. Desprendo la idea de lazos homosociales del concepto de "pactos patriarcales" que Celia Amorós describe como un sistema de prácticas en el que los hombres marcan su pertenencia al grupo dominante (1990: 40-41); y del de "deseo homosocial", de Eve Kosofky Sedgwick, para quien el vínculo entre hombres cumple una función de reforzamiento de la ideología heterosexista y la vigilancia homofóbica de las conductas masculinas (1985: 3). Si la hegemonía masculina se produce mediante fobias, debemos cuestionar la analogía entre homosociedad y Estado. Mientras la misoginia y la homofobia construyen la otredad nacional, la virilidad heterosexual ocupa el plano central; esto es, el ser deseable de la colectividad, representado en la agrupación homosocial de los varones. La homosociedad y la homofobia son las dos facetas de la masculinidad mexicana. La primera corresponde al hombre deseable y la segunda al rechazable. Las dos dependen de ambas para nutrir el contenido de las estructuras morales y generar fundamentos y simulacros de sentido que confirmen la necesidad del patriarcado.

La homosociedad predomina como un principio de cohesión social, a pesar de las revoluciones y la posmodernidad: tal es el principio que provee coherencia a la hegemonía del hombre viril a lo largo de la historia moderna. La estructura sobre la que descansa la hegemonía patriarcal en México consiste en tres versiones de la homosociedad: la confianza en el Estado totalitario, asociado con la modernización del Porfiriato; la confianza en el paternalismo del Estado posrevolucionario, y la confianza en la violencia en los tiempos posmodernos. En este sentido, la homosociedad es el modelo del Estado mexicano. Las logias masónicas, la élite revolucionaria, las actividades recreativas y económicas agrupan a los varones y, en consecuencia, la vida política, social, económica y cultural se encuentran estructuradas a su alrededor.

El culto monumental a la imagen de los héroes masculinos como referencia central en la sintaxis de la ciudad requiere una explicación. Situado en el punto de convergencia de las avenidas y como pináculo del espacio público, su imagen constituye la afirmación de la supremacía del varón. Ahí radican las ideas de Estado y poder, así como todas las abstracciones que simbolizan la nación. Por medio de esta representación monolítica, desde la imagen pública más elevada hasta las representaciones más íntimas o despreciadas, el cuerpo masculino revela, no el esquema de Habermas del ideal racional del Estado, sino las dinámicas de los flujos y excreciones, las corrientes de las acciones comunicativas que configuran la ficción de la nación, así como las fallas y compulsiones de sus representaciones.

Un análisis de la masculinidad estaría incompleto si no se considerara la relación entre las categorías de género, la cual implica los contactos conflictivos —con frecuencia, violentos— que el sistema patriarcal impone por medio de su estructura jerárquica y permite la construcción de identidades alternativas, principalmente por medio de dos mecanismos de exclusión: la homofobia y la misoginia. La literatura y el arte en general, una y otra vez, muestran esta relación negativa. Sin embargo, este trabajo, en lugar de versar sobre la extrapolación binaria del sistema patriarcal opresivo y el sujeto marginal oprimido, estudia las contradicciones internas de los prejuicios homofóbicos y misóginos.

La frontera entre odio y deseo esboza relaciones de poder. En este sentido, propongo el género como una categoría de análisis del Estado, específicamente, de la hegemonía homosocial y sus políticas misóginas y homofóbicas, que se definen en términos de deseo y fobia, cuyo significado no se produce por medio de la ejecución de conceptos, sino que depende de las posiciones que toman sus enunciados. Aquí conviene localizar el sujeto que representa (quién es el agente que genera la representación), el objeto representado (tanto el objeto de deseo como el de rechazo) y el destinatario a quien se dirige dicha representación, en la cual se perciben, diseminan, mitifican y desconstruyen la fobia y el deseo. Dicha relación es dialéctica, nunca una oposición definitiva. La homofobia y la atracción entre hombres aparecen interrelacionadas en las narrativas homosociales. Como en la maquinaria de Deleuze y Guattari, un sistema de flujos de deseo es resultado de un sistema de excreciones o viceversa (1995: 11-17). Si las políticas homosociales se caracterizan como un proceso de flujos y expulsiones, cuando discutimos la masculinidad como metáfora de la nación, más que como la comunidad imaginaria propuesta por Benedict Anderson, podríamos sugerir que la nación representada es una oscilación compulsiva entre deseo y expulsión, aceptación y rechazo; por lo tanto, fobias y deseos hacen de la misoginia y la homofobia dos elementos esenciales para la representación de la nación.

Mi análisis de la homosociedad requiere separar el deseo del interés hegemónico (que aquí se interpreta como un ordenamiento patriarcal, moderno y nacional del campo del deseo), y el descubrimiento, en su representación, de las vías de su deconstrucción. Esto conlleva el desmantelamiento de la maquinaria que determina las imágenes deseables, que nos conducirá a reconsiderar la representación de los varones como la enunciación de significados antagónicos. En su carácter contradictorio, conflictivo y antagónico, este trabajo vislumbra la masculinidad mexicana como el campo de batalla de la significación, donde misoginia y homofobia, no sólo son formas de dominación y machismo, sino las fisuras que permiten su desconstrucción.

El machismo es un instrumento epistemológico para analizar tanto al Estado como la violencia

Los escritores, etnógrafos, artistas y académicos que examinan las corrientes de las compulsiones y fallas del sistema argumentan que el machismo mexicano depende de las contradicciones de la etnicidad y la nacionalidad en el contexto de la modernidad. Imaginar y conocer la masculinidad mexicana en los campos simbólicos de la díada colonialismo-nacionalidad posibilita las caracterizaciones que nutren las narrativas de la ficción, el arte, las crónicas y demás. Rencor, inferioridad, hedonismo, miedo, reto ritualizado, fatalidad, seducción y doble moral son términos que se refieren al drama de la colonización o a las ilusiones de la

modernidad expresadas en las representaciones del hombre. La mayoría de los discursos sobre la masculinidad se articulan de una manera negativa. El deseo masculino conlleva un efecto destructivo. El erotismo violento se encuentra en el arte y la literatura de finales del siglo XIX, la novela de la Revolución y la cinematografía clásica y contemporánea; se refleja en la tradición ensayística sobre la mexicanidad, que tiene sus orígenes en los años treinta del siglo XX. Es el paradigma teórico de la mayoría de las etnografías sobre la sociedad mexicana. Las intervenciones de los intelectuales a lo largo del siglo XX cuestionan el deseo masculino para dar como resultado el cuestionamiento del orden simbólico de la nación. El pensamiento crítico separa el deseo, la objeción y la ambigüedad que caracterizan la especificidad de lo nacional. Términos tales como "traumas", "cicatrices", "resentimiento" y "culpa" muestran que la patología del macho genera la falla de la modernización.

En el presente trabajo, trato de explicar cómo la estructura de las normas del comportamiento social que define y controla los cuerpos, en la sociedad machista mexicana, autoriza a la comunidad a excluir, condenar, discriminar y reprimir a aquellos que el sistema patriarcal define como "los otros". También trato de mostrar cómo estos cuerpos excluidos interfieren con las normas sociales, las que, a su vez, son un mecanismo de producción de violencia física y simbólica, que dispone del control, el castigo y la persecución de los cuerpos extraños. Mi intervención crítica está orientada a destacar las estrategias de dominación por medio de las cuales la hegemonía se vuelve hegemónica, revelando los mecanismos de simulación y poniendo en evidencia la incoherencia de la norma social. En este sentido, mi análisis intenta desmontar la maquinaria moral y estética que organiza la masculinidad. Este escepticismo deberá entenderse como una táctica metodológica, una forma de escape de la dominación del patriarcado como un primer paso para desempoderarlo, esto es, para desautorizar la violencia que el texto de la ley social permite y provoca. El consenso de la sociedad civil se expresa como la aceptación de los modos de coerción del patriarcado. Digamos que el pacto homosocial de los hombres se estatuye como el modo de normatividad del Estado en su totalidad, convirtiéndose entonces en una operación hegemónica: un grupo particular logra un consenso en el resto de la sociedad al punto de establecerlo como norma coercitiva; lo que Gramsci llama el Estado integral, en el cual la dominación se mantiene en consonancia con los intereses del grupo dominante —en este caso, el sector masculino heterosexual—.

Si identificamos la norma patriarcal con la violencia, en vez de reconocer su efectividad en la construcción del orden social, es porque, en asuntos de género y sexualidad, la cultura nacional ha revelado, especialmente en la última década del siglo XX y principios del XXI, una compulsión por sacrificar a las mujeres y a los homosexuales. Por una parte, se encuentran los movimientos emergentes relativos a las mujeres y la diversidad de género que, desde principios del siglo XX, han influido significativamente en la literatura y el arte, así como en las agendas de los medios de comunicación, la educación y la política; por la otra, todavía tenemos sectores del Estado y la sociedad civil (desde iglesias hasta organizaciones políticas y criminales) que refuerzan las instituciones patriarcales tales como la familia, los espacios homosociales y la heterosexualidad, y crean un clima de impunidad y complicidad con los sacrificios de los cuerpos subalternos. Este tipo de violencia requiere urgentemente un estudio a profundidad.

En este trabajo argumento que el estado de terror e inequidad que caracteriza la dominación masculina en México se basa en la política del deseo. El deseo es la base del género. Su principio es relativo y está articulado en términos de la maquinaria de los bienes sociales. Entre los bienes sociales más apreciados se encuentra el prestigio adquirido por medio de los atributos masculinos. La política del deseo transforma las razones de exclusión de los cuerpos en fuentes de valor. El sistema del deseo es histórico; funciona en los espacios de la ética y la estética. Una reflexión sobre el deseo es un ejercicio de desconstrucción que parte de lo que se asume como deseable tanto en la racionalidad moral como en las intuiciones artísticas.

Los conceptos clave de este libro son homofobia, misoginia y homosociedad, entendidos como los ejes de construcción del machismo y la cultura moderna periférica (colonizada). Mi objetivo es explorar ejemplos de materiales discursivos y visuales en los que podemos encontrar las formas y mecanismos que articulan la masculinidad, para delinear una teoría patriarcal del deseo que convierta la expresión estética en una reflexión ética. Éste es un estudio del significado político de la masculinidad; es decir, trata de entender el proceso que la convierte en una entidad significativa. Aquí, el varón se nos presenta tanto en sus expresiones exteriores como en sus fisuras, confrontando lo que pretende ser la masculinidad hegemónica con lo que calla, para reflexionar sobre el vínculo entre intimidad y coerción, así como sobre sus implicaciones en el concepto de nación.

Primera parte

Intervenciones sensuales

1. El sentido de la sensualidad

Este capítulo se enfoca en la representación que se hace del cuerpo del hombre en el arte y la literatura de las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. Pretende responder a la pregunta sobre cómo se produce la masculinidad como parte del proyecto de modernización en las artes mexicanas. Partiendo de una reflexión sobre el significado de sensualidad en este periodo, puedo argumentar que la estética de la masculinidad moderna en México debe entenderse en el contexto del colonialismo, en la medida en que la modernidad perpetúa la dependencia cultural de lo colonizado con los estados imperiales. Sobre la base de la escultura de los héroes, así como de la descripción de la sensualidad masculina en el arte y la narrativa, y la representación de los indígenas y mestizos mexicanos en la pintura, este capítulo argumenta que el cuerpo masculino ofrece las claves para entender los procesos de modernización de México. Primeramente, encontramos en el arte nudista de la Academia de San Carlos una representación sensual del varón, en contraste con la representación simbólica de los héroes románticos. En segundo lugar, en la descripción de la naturaleza sexual del hombre en las narrativas naturalistas, es posible trazar una ruta de contención tradicional del cuerpo. En tercero, la representación de indígenas y mestizos durante este periodo muestra la occidentalización de los nativos, al proveerlos de sensualidad y subjetividad, de manera que puedan ser interpretados en el código moderno. Éstos son los tres aspectos en los que se intersecan sensualidad y colonialismo.

Varones deleitables

En un discurso ofrecido en 1873 durante la ceremonia de premiación en la Academia de San Carlos, el doctor Pelegrín Clavé, director de pintura, lamentó que el arte se hubiera vuelto sensual, como un culto a la forma que remplazó la inspiración cristiana (Romero de Terreros, 1963: 354). El culto a la forma, ligado a la sensualidad en el discurso de Pelegrín, expresa una nueva dirección del arte en la modernidad del fin de siglo; como característica peculiar, se enfoca en la representación del cuerpo. En los trabajos de la Academia a los que se refiere, el dominio de los sentidos se convierte en el objeto del arte. La sensualidad en el arte delinea los sentidos por medio de la percepción; entonces, la sensualidad, es decir, la descripción placentera de los cuerpos, se inserta como el contenido de la obras de arte. La representación del desnudo propone que el valor del arte está implícito en la belleza del cuerpo humano, y no hay nada que ver más allá de su forma. La conceptuación de la belleza se refiere únicamente a la forma del cuerpo. Se trata de un discurso que invisiblemente viste al cuerpo y previene a la mirada para que no se distraiga por cualquier interés que no sea su disfrute. La sensualidad consiste en el cuerpo como un objeto de belleza.

La utilización del cuerpo como norma estética es parte del gusto del modernismo.[1] La sensualidad conlleva el hedonismo, y éste se manifiesta en el campo de las sensaciones. Catolicismo y nación, conceptos utilizados para determinar la producción y recepción del arte en los periodos artísticos anteriores, pierden su influencia en la segunda mitad del siglo XIX en México. El triunfo de la República contra la intervención francesa de 1867 es también el triunfo de la burguesía liberal y el principio de un nuevo colonialismo, basado en la liberalización de los mercados, concebida desde las políticas inglesas del libre comercio. Este contexto geopolítico ubica a México en la cartografía del movimiento de mercancías y discursos que definen la modernidad, ese proceso de urbanización y divulgación, devolución, distribución y vulgarización de las ideas que reta a los dos sistemas de homogeneidad, la Iglesia católica y las Leyes de Reforma (1857) de los políticos

[1] De aquí en adelante, los términos "modernismo" y "modernista" se refieren al movimiento artístico y literario que tuvo lugar en Hispanoamérica y España desde los años ochenta del siglo XIX hasta los años diez del XX.

liberales como Benito Juárez y Miguel Lerdo de Tejada, y sus políticas restrictivas, así como el nacionalismo romántico que cohabita con las formas de vida cosmopolitas. En la modernidad, el arte tiende a ser privado, proporcionar placer y encontrar su propio significado en la sensualidad. Si ésta es el tema de las esculturas de Enrique Guerra, Fidencio Nava y Agustín Campos (Velázquez, 2001: 24), cuya influencia fue definitiva en la última década del siglo XIX, debemos aceptar que la sensualidad se basa en el disfrute de la mirada y distancia la recepción de las conceptuaciones católicas y nacionalistas.

Campo de significación implícito a los sentidos, la sensualidad connota la resistencia de los rituales cristianos y nacionalistas. La referencia inmediata de las experiencias sensoriales mantiene a la sensualidad en el nivel descriptivo y en la superficie. El arte modernista introduce la apariencia que vale por sí misma, en contraste con las construcciones simbólicas de la iconografía de los periodos barroco y romántico, que dependen de las codificaciones más allá de la imagen, como una condición de inteligibilidad.

Exceptuando al arte modernista, desde la Independencia hasta el periodo posrevolucionario los cuerpos masculinos en las pinturas nacionalistas eran revestidos de códigos alegóricos. El varón se representaba por medio del cuerpo heroico: dominación, decisión y sacrificio lo caracterizaban en la pintura romántica, en los monumentos erigidos durante el Porfiriato y en el muralismo posrevolucionario. Emblemas, estandartes, uniformes y escudos de armas determinaban el significado de los cuerpos masculinos, mientras que los objetos escritos tales como libros, documentos y titulares prevenían que la obra fuera interpretada libremente. El contenido de estas piezas es una serie de mandatos visuales y una letanía de parafernalia simbólica que hace del arte una actividad pública y política. Los gobiernos militares imponen una forma de expresión figurativa que hace que las imágenes de los varones narren la mitología del país. En la exhibición de La construcción del Estado, en el verano de 2003, en el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México, los protagonistas de las narrativas nacionales están representados en sus tareas más públicas: celebran convenios; forman parte de o ejecutan ceremonias de rendición; inauguran ciudades y edificios; entran a las ciudades celebrando los triunfos; llevan a cabo celebraciones militares, o se retiran del campo de batalla después de su victoria. Durante el Porfiriato, las estatuas de los constructores de la patria ubicadas a lo largo del Paseo de la Reforma de la ciudad de México ostentan esta articulación representativa de la nación patriarcal. A lo largo de las últimas décadas del siglo XIX, el Estado financió proyectos para honrar a sus héroes, tales como los monumentos de Cuauhtémoc y Juárez, realizados por Miguel Noreña. Para los festejos del centenario de la insurrección de Hidalgo, se erigió el monumento de la Independencia. Así, la nación se describe por medio de sus cuerpos masculinos.

Las descripciones del varón en el romanticismo equivalían claramente a la saga nacional, por lo tanto, estos cuerpos toman su lugar en el sistema de íconos que sirven al proyecto nacional. Los cuerpos masculinos dependen de su discurso nacionalista para significar a los héroes. En contraste, el arte modernista propone enfocar la mirada en la forma del cuerpo desnudo. Al concebir la mirada que aterriza o concreta la percepción por medio del proceso de objetivación y, además, persiste en la construcción de la subjetividad, parto de la propuesta de la mirada como un mecanismo que constituye un sistema de significados y valores simbólicos más allá de las prendas de vestir; en resumen, un universo cultural en el que experimentamos la sensación del cuerpo por sí mismo. Utilizo sensación y experiencia como sinónimos; la primera se refiere a un continuo coherente de significado y la segunda incluye una serie de eventos en un proceso de significación; al mismo tiempo, sin embargo, ambos términos guardan una tensión entre los procesos mentales y sensoriales del conocimiento, una disonancia que incomoda las fases ambivalentes del modernismo. La narrativa y la pintura modernistas delinean la imagen de la modernidad por medio de su ambivalencia; de esta manera se formaliza la escena cultural.[2] ¿Cómo toma su lugar el cuerpo masculino o tiene sentido en este escenario? ¿Cuáles son sus principios de codificación? El cuerpo del hombre moderno está codificado en el contexto de una modernidad periférica. Este concepto, "modernidad periférica", utilizado por Beatriz Sarlo para referirse a la coexistencia de elementos residuales y defensivos, así como a programas innovadores a principios del siglo XX en Buenos Aires, puede aplicarse también al fin de siglo mexicano, en el que la obsesión del progreso afecta las percepciones de los cuerpos (Sarlo, 1999: 28). Debido a que a finales del siglo XIX ocurrió un cambio dramático en la representación de los varones en Latinoamérica, se hace necesario decodificar el texto de los cuerpos masculinos para rastrear la pista de las contradicciones de la modernidad mexicana.

---

[2] Aquí, el término "formalizar" se utiliza para designar reiteradas prácticas que se volvieron consuetudinarias y, finalmente, se nombraron y representaron y, en consecuencia, se codificaron en una dimensión cultural. La formalización está fuertemente enraizada en la constitución de sistemas simbólicos: puede entenderse en términos de hábitos de representación, en la noción de Pierre Bourdieu (1980: 88), o puede referirse a la reiteración en cuanto forma producida como una cuestión que importa, que emerge en el flujo de los sentidos, para utilizar los términos de Judith Butler. Ambas concepciones centralizan el cuerpo como la fuente que genera sistemas simbólicos.

En el aspecto visual del modernismo, el placer de mirar el cuerpo del hombre —como cuerpos— implica la articulación de un juicio estético que, si bien está ausente de los mandatos simbólicos de las escuelas artísticas anteriores, no se exime, como en cualquier manifestación estética, de connotaciones políticas. Estamos, pues, ante una episteme visual en la medida que extraemos un saber a partir de la forma, no como ilustración de ideas, sino como un proceso por el cual se ejercen modos de percibir cargados de implicaciones políticas en sí mismos. El cuerpo masculino objetivado significa nada menos que la emergencia del varón como un objeto artístico en un horizonte cultural donde los puntos de vista religiosos, cívicos y etnográficos han constreñido tal representación. En lugar de utilizar el cuerpo para ilustrar una doctrina o conocimiento, la representación modernista conlleva el gusto de mirar el cuerpo como un suceso sensorial. En consecuencia, no hay falta de sentido, pero sí una falta intencional de contenido —la ausencia de lo que Kant, en su Crítica del juicio, define como interés cuando discute la belleza dependiente versus la belleza libre—. En síntesis, la recepción del cuerpo desnudo masculino se enfoca en el sentido de los sentidos: la sensualidad. Así, el cuerpo del hombre adquiere este sentido por medio de lo que implica el acto de mirarlo. En este acto, el cuerpo se significa como virtuosismo de la forma, abstrayéndose de consideraciones contextuales, y pretendiendo completa independencia de las significaciones sociales, históricas e ideológicas. Pero en ese virtuosismo de la forma suceden, sin embargo, dos procesos de significación inscritos en su calidad de objeto a ser percibido visualmente: a) al ser objetivado por la mirada, el cuerpo masculino se ubica en una posición pasiva de objeto de deseo, se feminiza; b) el cuerpo que se presenta, concebido desde la estética academicista europea, es susceptible de ser comprendido desde sus marcas de etnicidad que, como la sexualidad, terminan por ser aludidas a pesar del imperativo de eludir contenidos temáticos del arte por el arte. La producción escultórica de la academia tiene sexo masculino y raza europea, por lo menos hasta que los cuerpos nacionales irrumpen en el escenario artístico con las obras de Saturnino Herrán y Roberto Montenegro.

El nudismo alude a un disfrute del cuerpo, de acuerdo con el principio kantiano de la belleza desinteresada, un principio que encontramos en el romanticismo, prerrafaelismo, simbolismo, parnasianismo, decadentismo y todos los movimientos artísticos que se han considerado modernos. Sin embargo, esta separación de la dependencia moral, cognitiva e ideológica no conlleva un sinsentido; por el contrario, señala el sentido —o significado y coherencia— de lo sensible. Mediante la resistencia al interés, el cuerpo masculino desnudo representa la belleza en la forma de sensualidad.

Desde el siglo XVIII, los estudiantes de la Academia de San Carlos habían trabajado intensamente en reproducir los patrones griegos y latinos de la representación de los cuerpos (Velázquez, 2001: 23). La Academia dictaba las reglas para las representaciones artísticas del cuerpo; promovía un modelo originado en un momento legendario, cuando se había producido el prototipo. En consecuencia, el nudismo connota la era dorada mítica, que decora el espacio recreativo moderno de la burguesía. Las esculturas de la Academia representan la perfección. Les sirven de lección a los estudiantes de escultura y muestran lo que el cuerpo humano debe ser. Tal es el caso del Doriphoros, la reproducción de la escultura de Policteto de Argos (ca. siglo v a.C.), realizada por los estudiantes de San Carlos alrededor de 1880, cuya inscripción versa: "en esta pieza, el autor define el ideal de las proporciones del cuerpo humano". Esa pretensión neoclásica tardía aparece en el contexto de la modernización; imaginada en la zona eterna de la estética pura, pone en práctica el buen gusto y está libre de contenido o, cuando menos, del contenido que podría contaminar la inmanencia kantiana.

Esta inmanencia clásica, que puede referirse a los orígenes de la apreciación estética occidental, sería malentendida si solamente la consideramos anacrónica en la historia del arte, la llegada tardía al banquete de la civilización, tal y como Alfonso Reyes concibió la modernidad latinoamericana (Reyes, 1962: 82). En el patio de la Academia de San Carlos podemos apreciar que la representación del varón, de hecho, requiere de una tarea paciente de imitación que occidentaliza la ciudad y la reviste de un gusto moderno. ¿Cómo la reiteración clásica satisface el significado de la modernidad? ¿En qué momento lo clásico se vuelve moderno? Cuando la iconografía de los clásicos no es otra cosa que un medio para civilizar la ciudad, la modernidad emerge como un proyecto de occidentalización del gusto criollo y, por lo tanto, lo corrige. La réplica del modelo clásico refleja una colonización visual. El financiamiento del Estado de esta réplica pone en evidencia la urgencia o la intención de civilizar la cultura periférica; es la manera como los nuevos republicanos deben adecuarse a las demandas del capitalismo. La representación del cuerpo del hombre es una parte de esta colonización del gusto occidental; es su elemento estético, la expresión distintiva que juega un papel fundamental en la construcción de la modernidad. En este sentido, cuando hablamos del cuerpo masculino y la modernidad, nos referimos al valor de artefacto del cuerpo en el contexto del estilo de vida de una ciudad que necesita modernizarse. Desde la fundación de la Real Academia de las Artes de San Carlos en 1783, la urgente necesidad de acelerar la civilización dio como

resultado la importación de esculturas masculinas desnudas. Desde entonces, han estado aquí; funcionan en la circulación de signos que construyen la ciudad, están presentes en las dinámicas del campo visual y participan en el flujo de las miradas. Ver los cuerpos desnudos posibilita la modernidad.

Desde el principio, se tenía la intención de que estas estatuas fueran didácticas. Ellas proporcionaban el ideal de belleza, de perfecta armonía, y el modelo del cual debería partir toda imagen humana. Desde el siglo XVIII hasta el principio del XX, la Academia dictó las dimensiones de la imagen humana a partir de los modelos importados de los museos europeos: la perfección llegó de Europa. Este imaginario fue la regla en el ámbito del colonialismo. Pero el consumo de estas representaciones desnudas estuvo restringido a la élite y fue desplazada de las tendencias culturales nacionalistas. En 1890, José Juan Tablada resumió este desinterés por el arte de la Academia (del arte occidentalizado), al referirse a él como "'arte de aplicación' superpuesto y mal cosido a nuestro medio moral y social, arte que pocos practican, el que muchos fingen gustar y que la masa ignora y no comprende" (citado en Moyssén, 1999: 84).

Tablada señala el contraste que existe entre el arte elitista y lo que él considera arte nacional; encuentra una ambigüedad entre una cultura cotidiana festiva y relajada y las expresiones melancólicas de las canciones y las artes visuales populares. A pesar de esta distancia que observa, las esculturas masculinas desnudas llegan como parte de la modernidad, y la población nacional experimenta una erupción del gusto europeo. ¿Son estas esculturas precisamente didácticas? Si son las representaciones de lo que debería ser el ser humano, ¿qué tan cercanos están los cuerpos masculinos nacionales a la perfección de las esculturas griegas? El nudismo europeo es la propuesta sancionada de belleza, oficialmente erigida.

Considerar a los cuerpos masculinos objetos que encierran el ideal de belleza no es tan simple como parece a primera vista, pues traen a colación cuestiones de género y etnicidad. Por una parte, el cuerpo masculino se convierte en un objeto de admiración, si no de deseo, en una sociedad en la que el hombre debe ser el sujeto que mira el cuerpo femenino, considerado la encarnación de la belleza de acuerdo con la hegemonía patriarcal. Esta vuelta de tuerca en la función de quién debe mirar a quién hace necesario elaborar una crítica que se vale de los conceptos de belleza y sensualidad para mediar entre la mirada, determinada como una función de género, y la presencia de las representaciones del cuerpo masculino en los espacios públicos. En la pintura Ex voto (1910) de Ángel Zárraga, una mujer reza arrodillada frente a san Sebastián, quien posa semidesnudo en una posición sensual. El objeto de veneración es el cuerpo del varón. Uno de los poemas mejor conocidos del escritor modernista Luis G. Urbina, El baño del centauro, describe una escena placentera de un hombre desnudo en el río que es deseado por una mujer indígena (1999: 137).[3]

¿Cuáles son los significados que conlleva esta mirada enfocada en el cuerpo del hombre? En primer lugar, la apariencia de la sensualidad transmite el significado del deleite. Si nuestro propósito es encontrar el significado o sentido de la sensualidad, no podemos comenzar nuestro análisis a partir de la fascinación por el hedonismo, sino de su instrumentación. Su representación es un acto y, en su sentido etimológico, una política: la sensualidad tiene una manera de ser en la telaraña de discursos que forman la polis moderna. El desnudo masculino viene a ser parte de la ciudad letrada como su paralelo pictórico en la construcción discursiva de la modernidad. Esta vía civilizadora (politizada) de ocupar el espacio público norma o codifica la representación nudista, le da sentido o introduce su representación en un sistema de significados, dentro de un campo semántico. ¿Cuál es el lugar del desnudo masculino en esta significación? Cuando vemos el cuerpo, lo leemos. Tenemos que discernir y seleccionar aquellos casos que tienen sentido para entender la articulación del cuerpo masculino en la modernidad mexicana. Este entendimiento ubica a esta última en el campo de las imágenes. Se trata de un proceso de imaginación: la civilización moderna se constituye como un espectáculo de la persuasión. No podemos sino aludir a la conceptuación lacaniana de lo imaginario en la que el ser se confronta con la imagen. Tenemos que elaborar esta relación en el campo de la subjetividad histórica: el yo cultural contempla la imagen que surge para darle visibilidad a la modernización. Sin embargo, esta subjetividad histórica contiene la normatividad de las representaciones corporales como si fueran ahistóricas.

De acuerdo con Jesús Martín-Barbero, Latinoamérica experimenta "una modernización cuya racionalidad, al presentarse como incompatible con su razón histórica, legitimó la voracidad del capital y la implantación de una economía que tornó irracional toda diferencia que no fuera recuperable por la lógica instrumental del mal llamado desarrollo" (Martín-Barbero, 2001: 9). Si la modernidad pacta con las diferencias en términos de

[3] Otro tema que pone en evidencia la representación del cuerpo masculino como signo de la modernidad es la etnicidad de quien es representado ante el público. Incluso en el México contemporáneo, la predilección por representar cuerpos de la raza blanca todavía se mantiene en los medios de comunicación y en el arte. Las razas europeas se proponen como bellas. Es perfectamente evidente que los mestizos mexicanos no se ven a sí mismos en la escena pública. El cuerpo blanco se ve como el cuerpo deseado; en otras palabras, se trata de la colonización de la belleza. El enmascaramiento es, entonces, lo que regula la apreciación del desnudo del varón.

instrumentalismo del desarrollo, de acuerdo con Martín-Barbero, el género masculino en el contexto colonial moderno estaría sujeto a las regulaciones de los requerimientos culturales del capitalismo moderno. La masculinidad es reubicada y educada. Lo local tradicional se incorpora como parte de los diálogos coloniales modernos, si no se extingue por ser una amenaza para el "progreso". Aun cuando puede argumentarse que los principios kantianos de belleza, más que las leyes de consumo, proveen un valor intrínseco a la representación del hombre, los usos de los artefactos artísticos determinan su significado.

A pesar de que esta norma de recepción permite la visibilidad del cuerpo del hombre en México, es la sensualidad, y no precisamente la masculinidad, la que provee de contenido al cuerpo masculino en el arte modernista. La representación del desnudo del varón proviene del diálogo producción-recepción informado en una estética sensualista, más que de la masculinidad. Esta distinción es central para entender que no podemos referirnos a la sensualidad modernista en términos de deseo sexual y que no podemos llanamente decir que cualquier clase de erotismo es explícito, aun cuando éste se advierte a menudo como implícito. La sensualidad se constriñe a una paradoja que consiste en un erotismo implícito y un culto explícito de la forma. Esta contradicción es posible por medio de una duplicidad de códigos: por una parte, la obra de arte carece de significado, su reminiscencia simbólica es accidental, ahistórica, fragmentada, y la forma —la objetivación sensible de la obra— se enfoca como el principio que valida la pieza de arte; por la otra, sus usos implican un contenido en términos de capital simbólico. Visto sociológicamente, el esteticismo toma forma dentro de una socioeconomía de la apreciación (Bourdieu, 1984: 11). En el contexto del modernismo, las representaciones de los desnudos masculinos serían más que meros artefactos decorativos, un dispensario de los valores que estructuran la cultura de la recepción. En esta cultura de la recepción, encontramos una codificación del cuerpo del varón como un instrumento de la educación de la época. La sensualidad modernista moderniza el cuerpo masculino, lo cual consiste en resignificar el placer de la representación del desnudo griego.

Modernidad somática

Si la estética modernista se considera ahistórica, exógena, colonizadora y desinteresada (en términos kantianos), su práctica no constituye un campo de significado, pero sí un campo de significados en disputa. El principal criterio para interpretar la producción visual del Porfiriato no es enfocarse en el aspecto intrínseco de las imágenes; en cambio, es necesario considerar la yuxtaposición de lo moderno y lo nacional que construye el término "nación moderna", contradicción que confirma su historicidad. Las estatuas de los héroes en el Paseo de la Reforma y las esculturas desnudas de la Academia de San Carlos conforman las dos rutas principales de las representaciones masculinas. Sin embargo, la producción de imágenes del hombre es profusa, como lo son las vías de producción y recepción: la creación de un público, o la pedagogía oficial de la nación, no es el único proyecto modernizador. El arte privado de la élite, el consumo de la clase media de piezas anónimas, los objetos religiosos rústicos, el periodismo popular y las revistas cultas, dan nota de una red profusa de comunicación visual, de una diversidad de iconografías y usos de las imágenes. No es nuestro objetivo ofrecer un análisis exhaustivo de este complejo campo de signos, sino discutir las valoraciones de las imágenes del varón en el contexto de la modernización.

Homi Bhabha ofrece una noción del Estado moderno que puede ayudarnos a reconsiderar la formación de la modernidad mexicana en términos de superposición y de una metonimia continua en la escritura de la nación, que necesita "inscribir las intersecciones ambivalentes y quiásmicas de tiempo y lugar que constituyen la problemática experiencia 'moderna' de la nación occidental" ["to inscribe the ambivalent and chiasmic intersections of time and place that constitute the problematic 'modern' experience of the western nation"] (1990: 293).[4] Las representaciones paralelas que se intersecan, hasta cierto punto problemático, significan la contaminación que perturba el sentido intencionado de los trabajos artísticos, visuales y escritos de la modernidad, y muy a menudo parecen posponer el proyecto de occidentalización. En este sentido, Julio Ramos observa que la crónica modernista concentra las contradicciones de la modernización, y revela precisamente una diseminación conflictiva de significado (1989: 113).

En la literatura del periodo es importante subrayar la intervención del naturalismo en el texto modernista cuando describe la sensualidad como una experiencia destructiva. En la noveleta Pascual Aguilera, de Amado Nervo (1892), encontramos la caracterización del cuerpo del hombre dependiente del imperativo emergente e inevitable de la sensualidad. Pascual Aguilera vive con su madrastra después de la muerte de su padre. En la

[4] De manera semejante, Néstor García Canclini concibe la modernidad latinoamericana como una yuxtaposición de temporalidades o una "heterogeneidad multitemporal", que redefine la tradición dentro de las dinámicas de la sociedad moderna (García Canclini, 1990: 72).

primaria, era un buscapleitos y sexualmente precoz, lo que evitó que concluyera su educación básica. Pascual se rehusaba a ser educado. Los castigos y reprimendas fueron inútiles para controlar su compulsión sexual. A pesar de que la sensualidad está relacionada con la civilización moderna, como Robert M. Irwin sugiere en sus comentarios sobre las crónicas de Luis G. Urbina (Irwin, 2003: 61), en las narraciones de Nervo no es resultado de la educación. La caracterización de Pascual se basa en la suposición de que existe una naturaleza sexual ineluctable en el cuerpo masculino. Esta visión naturalista determina que hay una norma esencialista, precivilizada que emerge del cuerpo. Mientras que la mayor parte de las narrativas modernistas y naturalistas se localiza en los escenarios artificiales de la decadencia urbana —como puede verse en los trabajos de Manuel Gutiérrez Nájera, Federico Gamboa y Tomás Pérez Cuéllar—, el espacio de Pascual Aguilera muestra una sociedad rural, tradicional, cuasifeudal. No puede ser considerado éste un espacio moderno; se trata más bien de una dimensión negada por la modernidad. Carlos Monsiváis, en su crónica sobre la vida de Nervo, señala la contradicción entre el catolicismo provinciano y las audaces transgresiones de sus personajes (Monsiváis, 2002: 87). Acorde con la idea de que la modernidad consiste en un proceso de civilización que construye la civitas, Monsiváis observa que Nervo parece ser un escritor menos moderno en su ficción rural. Más que un relato de la decadencia, en el que la ciudad y la ruptura espiritual de fin de siglo determinan el destino del personaje, en Pascual Aguilera la modernidad emerge de su interior, como una corrección natural de los sistemas tradicionales represivos.

La familia de Aguilera es propietaria de una hacienda. Esta posición le permite seducir y abusar, prácticamente, de todas las mujeres que trabajan para la familia. La excepción es Rosario, quien rechaza permanentemente su acoso. Rosario y Santiago se casan, y los requerimientos sexuales de Pascual no funcionan con ella. Entonces, durante la noche de la boda, Pascual confunde a su madrastra (una beata que nunca ha experimentado un orgasmo) con Rosario. Pascual la viola y muere en el acto por un derrame cerebral. Si no se satisface el apetito sexual del hombre, la locura y la muerte son ineluctables. Esta ficción naturalista propone que la sexualidad masculina está fuera del control de las reglas sociales. Entonces, la norma del cuerpo trasciende la moralidad social.[5]

En su noveleta El Bachiller (1895), Nervo presenta un conflicto entre la norma religiosa y la sexualidad. Felipe, un adolescente, ha decidido ser sacerdote, pero en su visita a la granja de su tío, donde éste se encuentra convaleciente de un dolor reumático, Asunción, la mujer que lo cuida, trata de seducirlo y convencerlo de renunciar a su vocación. En un final dramático, Felipe se suicida, mientras Asunción lo toca eróticamente. Ella lo culpa por desertar de "una vida donde sus energías pueden significar mucho en bien de sus semejantes" (1973: 198). La ley de la atracción neoplatónica se contrapone al rechazo de la Iglesia hacia el erotismo. Una reflexión filosófica sobre la atracción del cuerpo sugiere que la agenda liberal de Nervo, opuesta a las reglas católicas feudales, introduce una posición civilizadora en contra del orden español colonial. En el discurso de Nervo, podemos reconocer la teología sensual que caracteriza algunas reflexiones de los escritores españoles de fin de siglo —Clarín, Unamuno y Pío Baroja—. El iluminismo de Nervo inserta la sensualidad liberal en un momento fundamental en que, por medio de la explosión fatal, el cuerpo responde a la ley antierótica. Si para Nervo la modernización no es una cuestión de educación, sino un requerimiento natural del cuerpo, la modernidad consiste en un discurso del cuerpo como un sistema simbólico somático. Desde este punto de vista, la civilización se basa en el descubrimiento del cuerpo, la atención a los signos corporales para ejercer una hermenéutica de los síntomas. Este "descubrimiento" no es otra cosa que la articulación del discurso del cuerpo. En Pascual Aguilera, la explicación del doctor sobre su muerte ofrece un ejemplo de este discurso somático: "una hemorragia cerebral con inundación ventricular, ocasionada por una intensa conmoción fisiológica debida a histeria mental" (1973: 184). El cuerpo se explica, cataloga y patologiza en términos médicos. El fin de siglo es el periodo histórico en que el cuerpo se convierte en un objeto de disciplina científica, un texto confeccionado con el lenguaje de los síntomas, como observa Foucault (1982: 25-47).

Tanto los desnudos de la Academia como los cuerpos explosivos de las narraciones de Amado Nervo son expresiones de una modernidad somática. En las esculturas de la Academia de San Carlos, los desnudos simbolizan la modernización por medio de la estética europea. En las novelas de Nervo, la modernización se interpreta como una estructura interna inscrita en el rechazo del cuerpo de las normas tradicionales que lo controlan. Este rechazo interiorizado es un término que describe la representación del mestizo. Raza y deseo se entremezclan en casi todos los trabajos del naturalismo y modernismo mexicanos. Podemos descubrir este

[5] Con esta expresión, tratamos de parafrasear lo que Connell (1993) concibe como el lenguaje del cuerpo, al señalar la independencia de sus orientaciones en relación con los discursos sociales de la identidad.

rechazo intrínseco en textos como "Mi inglés", de Manuel Gutiérrez Nájera; "Si fueras inglés", de Amado Nervo, y la intrigante novela La excursionista, de Federico Gamboa.

En "Mi inglés", de Gutiérrez Nájera, un mexicano visita la mansión de un caballero inglés. Ambos caminan a lo largo de las galerías y jardines, donde podemos reconocer la parafernalia de la imaginación modernista: la arquitectura art nouveau, la pintura prerrafaelista, así como las esculturas y los muebles con temas mitológicos de todo el mundo. La acumulación de objetos bellos, dispuestos en la lógica de la decoración —más allá de cualquier contenido que provea de coherencia a esta diversidad de formas—, introduce un significado que puede apreciarse como exceso, proporcionando grandeza al personaje, cuyo valor se funda en su colección. Este relato se organiza, entonces, desde el punto de vista del narrador, cuyo discurso se construye a partir de la magnificencia del otro. Ese otro posee bienes valiosos: poder, buen gusto, conocimiento y el objeto del deseo —no sólo la colección de obras de arte, sino una bella mujer que nunca se revela a la mirada del narrador—. El hecho de que el gusto consista en una acumulación de objetos exquisitos refleja el sentido cuantitativo del esteticismo modernista. Si la colección de varios objetos es el valor que hay que alcanzar, después de todo, ser un caballero inglés sería una meta asequible. Como observa Graciela Montaldo, en el modernismo, la belleza es accesible gracias al mercado (1994: 13). Podemos extender esta accesibilidad a lo que el caballero inglés representa para el visitante mexicano, y proponer que el aspecto colonialista del modernismo consiste en convertir los valores occidentales en un beneficio que los mercados imperiales europeos hacen accesibles a los países no europeos.

La modernidad consiste en un proceso de diseminación de formas como mercancías y en la divulgación de ideas a través de canales y redes que ha establecido el imperialismo del libre intercambio. Es un movimiento acelerado y aparentemente disperso y fragmentado de materiales, conceptos y estilos de vida, en suma, es una zona de contactos e influencias (Montaldo, 1994: 15). De acuerdo con Montaldo, ésta no es una simple mímesis, sino la conversión de la mímesis en lo artificial y lo innatural, más cercana al espectáculo de la imitación que a la imitación per se. Como ya observamos en las esculturas de la Academia, y en el arte modernista en general, el consumo de íconos y productos europeos conlleva el fetichismo de la moda europea como regla social (Macías, 2003: 227). Por lo tanto, ser moderno significa vestirse como el otro imperialista, esto es, ser el receptor de las formas imperiales. La artificialidad es una condición que problematiza la cultura que únicamente valora las letras, productos, íconos y signos exógenos —en resumen, una simulación que persigue una apariencia pura más allá del ser—. La compulsión artificial inventa el espectáculo de la colonización. Si existe una política del artificio, ésta es la difusión de un universo integrado de fragmentos del mundo, cuya posesión proporciona a la conciencia colonizadora la experiencia de la civilización. Las formas que podemos ver en "Mi inglés", de Nájera, no son precisamente formas europeas, sino las que adquiere el imperialismo europeo por medio de la difusión de los mercados liberalizados. Al presentarse como sujeto cosmopolita, el caballero inglés encarna el modelo de la masculinidad occidental. La mirada del narrador se encuentra con la presencia de una norma masculina inalcanzable. Las posiciones del caballero inglés y su visitante mexicano son asimétricas. Su interacción se caracteriza por la admiración de este último de la abundancia del primero. El caballero inglés adquiere su significado a partir de todos los objetos de su colección, mientras que la función del visitante mexicano, en este relato onírico, es la de estar absorto por el deseo del artificio. Podemos establecer que esta mirada codiciosa pone en evidencia la construcción de la masculinidad moderna colonizada, la cual no sólo se produce por la imitación, sino por el autorrechazo, y reduce esta subjetividad a admirar la magnificencia del otro imperial. En lugar del modelo masculino occidental propuesto por Michael Kimmel, que consiste en alcanzar éxito por medio del sacrificio y el estoicismo característico de los hombres occidentales (1997: 50-51), el mexicano se orienta hacia la recepción del espectáculo de la imagen del varón europeo; por lo tanto, la simulación se convierte en una diferencia significativa entre el conquistador y el conquistado.

Un sinnúmero de crónicas modernistas permite ver el asombro del autor por lo que únicamente ha escuchado sobre París, como en el caso de Gutiérrez Nájera, quien nunca viajó a Europa pero que reproduce detalles adquiridos de segunda mano sobre la vida parisina. Los periódicos y las revistas del Porfiriato actualizaban a los lectores sobre del arte y las agendas teatrales de esta ciudad. La moda masculina y los cosméticos construyeron obsesiones fetichistas. "Culetear la boquilla", de Amado Nervo, habla sobre todos los sacrificios que hay que hacer para obtener una pipa elegante; "Baile y cochino", de Pérez de Cuéllar, entretiene al lector con descripciones de vestimentas y accesorios, lo cual despliega un código de colores y formas que ponen énfasis en la lectura sensual del cuerpo. El hombre mexicano del Porfiriato, de acuerdo con Víctor Macías, era sofisticado y muy comprometido con la construcción de la apariencia (2003: 233); estas observaciones describen la modernidad mexicana como una suma placentera de los sentidos.

Vestido para engañar, seducir, confundir; vestido para obtener la apariencia del otro; vestido para ascender socialmente (ser europeizante es una marca de prestigio), tales son los motivos constantes de la literatura de las décadas del naturalismo y el modernismo. En "Si fueras inglés", de Amado Nervo, Mariquita, una joven enajenada por la lectura de novelas europeas, rechaza casarse con su novio Juan porque no es un caballero inglés, sino sólo un mexicano. Entonces, Juan desaparece. Después de un tiempo, un caballero inglés se viene a vivir al pueblo y conoce a Mariquita en una fiesta. La muchacha cumple sus deseos sin saber que su soñado caballero inglés no es otro que su novio disfrazado. En otro cuento de Nervo, "Aventura de carnaval", un joven se queja porque no encuentra el amor. Su primo, Carlos, a quien se le describe como un hombre afeminado, lo reta y le apuesta que él va a enamorarse esa misma noche. De hecho, el primo escéptico se enamora de una muchacha, cuyos ojos lo cautivan, hasta que finalmente descubre que ha sucumbido a la seducción travesti de Carlos, quien le juega una broma.

Una de las historias que pueden leerse como emblemáticas del travestismo porfiriano es la novela La excursionista, de Federico Gamboa. Un bandido texano viaja a México disfrazado de mujer. Miss Eva llega a la ciudad de México y renta un apartamento lejos de los turistas americanos con los que viajó en tren desde El Paso, Texas. Fernando, un "lagartijo" (nombre con que se conocía a los hombres bien vestidos que se pasaban la mayor parte del tiempo en las calles de la ciudad de México, acosando mujeres de clase alta), insiste sin éxito en salir con "ella", a pesar de hacerle varias visitas y regalos. En las últimas páginas del relato, Miss Eva acepta su invitación para ir a un cuarto privado de un restaurante elegante. En un momento (in)oportuno, Fernando trata de besarla, pero Miss Eva interrumpe el beso para revelarle su identidad masculina. Fernando se siente tan avergonzado que no vuelve a mostrarse en público.

La relación entre extranjeros y nacionales se determina por medio de la semiótica del vestido. Las identidades europeas y americanas se establecen mediante el artificio de la apariencia. Para Ángel Rama, un aspecto de la democratización en la era modernista es el acceso a los artículos utilitarios (1985: 19-20). Rama asocia la actitud utilitarista con el hedonismo, con el placer sin sustancia que significa la acumulación de objetos y el gusto por la posesión de las formas —el placer de los gestos—, que puede equiparar el ser europeo con el ser mexicano. Más que demostrar o implicar que este hedonismo es un vacío o falta de sustancia, tal proliferación de objetos da inicio a un proceso significativo y complejo de colonización que puede entenderse como el deseo del sistema capitalista que Deleuze y Guattari propusieron en su libro Anti-Edipo. El deseo no sólo establece valor, sino relación de poder (Deleuze y Guattari, 1995: 60). Así, la modernidad en México puede interpretarse en términos de exceso en el deseo de lo exógeno y, por lo tanto, el cuerpo se convierte en un depositario de placer consumista. El cuerpo del hombre moderno es, entonces, un despliegue de hedonismo, cifrado en términos de deseo: poder que se produce en el nivel de la seducción como una forma de conquista por parte de la economía liberal.

El sujeto del travestismo aparece en un buen número de trabajos del Porfiriato. Robert M. Irwin y Carlos Monsiváis muestran cómo el famoso escándalo de "los 41", un baile en el que fueron descubiertos 20 hombres vestidos de mujer, dio lugar a una serie de representaciones (los dibujos de José Guadalupe Posada; la novela Los 41: novela crítica social, de Eduardo A. Castrejón, y varios artículos periodísticos), en la que el afeminamiento se relacionó con la influencia europea en la clase alta de la ciudad de México. En todas las expresiones relativas a este hecho, el artificio del vestido y la sensualidad de los cuerpos masculinos son efecto de la modernidad finisecular. De acuerdo con Buffington, el travestismo en México ha sido utilizado para desempoderar a los enemigos políticos. En el caso de los 41, así como en los ejemplos de caricaturas políticas analizadas por Buffington, la devaluación del cuerpo depende del vestido (2003: 197-200). Esta lectura de la apariencia abre una discusión que va más allá del significado que se le da al cuerpo por medio de los gestos, la actuación y el vestido. Esta interpretación vale tanto para los desnudos de la Academia como para la intencionada naturalidad de relatos como Pascual Aguilera, en los cuales una caracterización completamente natural del cuerpo del hombre sólo puede interpretarse en términos de un performance político; esto es, utilizar el desnudo para ilustrar la idea de la belleza normativa (en el caso de las esculturas) convierte los cuerpos en artefactos decorativos para una sociedad que gesticula la modernidad. Por otra parte, representar el cuerpo del varón hipersexualizado, como en el caso de Pascual Aguilera, posibilita el argumento de que la modernidad puede liberar instintos naturales como la sexualidad masculina.

FIGURA 1

José Guadalupe Posada, *Corrido "los 41",* cortesía de la Benson Latin American Collection, de la Universidad de Texas en Austin.

Modernizando a los nativos

La irrupción del cuerpo en los discursos es, por lo tanto, una intervención modernizadora. En este aspecto, el cuerpo masculino juega un papel central cuando la intención carente de significado (desinteresada) del arte europeo se convierte en una maraña de los cuerpos que representan la nación (héroes, indígenas, mestizos). Los cuerpos nacionales del siglo XIX han incluido la imagen sagrada de los padres de la patria a partir de la Independencia —limitada a la iconografía del discurso oficial— y la descripción costumbrista de los tipos mexicanos que continúan la categorización etnográfica en las pinturas de castas del periodo colonial en el siglo XIX.[6] Esta idealización del cuerpo nacional, sin embargo, constituye el antecedente del cual emerge el cuerpo modernista desnacionalizado. El valor del esteticismo, universal e individualista, va a imponerse sobre la retórica nacionalista, añadiéndole rasgos estéticos sensualistas; así, la representación-invención del cuerpo nacional no se excluye del catálogo iconográfico del periodo dominado por la estética modernista. La narrativa popular, el tipo colectivo que encarna la nación, en el sentido que le dan a la idea de pueblo los trabajos de Herder y De Vico, se convierten en la narrativa del indígena sensualizado. En el estilo costumbrista, la vida cotidiana dramatizada nos lleva a enfocarnos en los rasgos étnicos que dirigen nuestra mirada hacia los emblemas, vestimentas o acciones.

Sin lugar a dudas, el modernismo introduce una codificación sensual en esta iconografía costumbrista como un medio de descripción de especificidades raciales. Sin embargo, la sensualización de los tipos nacionales puede observarse en los trabajos del pintor costumbrista más importante, José Agustín Arrieta, quien le da connotaciones sexuales al mestizo en sus pinturas de Pulquerías y Requiebros, al enfocarse en el cuerpo y los gestos, más que en la vestimenta y los símbolos. Al proponer iconografías que se superponen al contenido puramente europeo, las esculturas públicas del Porfiriato, los dibujos populares, como los de Manilla y José Guadalupe Posada, recurren a las representaciones de los mestizos. Con una descripción violenta que coincide con el discurso esencialista-criminal del periodo (Irwin et al., 2003; Piccato, 2003: 251-266), los personajes mestizos e indígenas representan el extremo opuesto de la imagen civilizadora propuesta por el esteticismo del arte académico. La decadencia de la religiosidad en la sociedad de la posreforma se interpreta en la literatura naturalista, así como en los trabajos sobre temas criminales y los grabados de los ilustradores populares. Pascual Aguilera, de Nervo, y su incontinencia sexual no es la única descripción excesiva en la explosiva subordinación a los apetitos de la carne del cuerpo masculino. Los relatos y pinturas de criminales de los panfletos populares proporcionan una versión de lo popular que esquematiza la interpretación del mestizo y el indígena del arte costumbrista. El modernismo no es únicamente una

[6] Las pinturas de castas fueron muy populares durante el periodo colonial hispanoamericano. Son descripciones de las categorías raciales y sus funciones en esa sociedad. Pueden considerarse, como aquí se sugiere, precursoras de la literatura y el arte etnográficos del siglo XIX de España e Hispanoamérica, llamado costumbrismo, un estilo descriptivo que se enfoca en los hábitos sociales.

interpretación latinoamericana del arte europeo finisecular, sino también una subjetivación del cuerpo nacional, en contraste con las interpretaciones románticas y costumbristas, consistentes en objetivaciones externas y emblemáticas.

De la misma manera como Judith Butler observa que en el discurso social se incorporan los cuerpos rechazados en el sistema simbólico, al volverlos un tema público por medio de la reiteración de la abyección (1993: 8), la descripción del mestizo criminal de las publicaciones populares abre el camino de reflexión sobre la subjetividad del mestizo. Con la construcción de la identidad nacional proyectada por el romanticismo, el cuerpo del indígena fue utilizado como el cuerpo alegórico de la nación. Sin embargo, se trataba de un cuerpo corregido e idealizado: los cuerpos indígenas estaban semidesnudos y anatómicamente constreñidos a los lineamientos del cuerpo normativo de la Academia. Esta etnografía idealizada y eurocéntrica, llamada "indianismo", propone proporciones e incluso rasgos faciales provenientes de una estética europea con el fin de "embellecer" el cuerpo indígena primitivo (sin cultivar). Significa que el indígena, al ser uno de los principales íconos nacionales desde la Independencia, se produce de acuerdo con las normas de la estética europea y provee al nacionalismo de una interpretación paradójicamente colonizada.

Existen dos formas de representación del indígena en el romanticismo: una, en la que el indígena es un elemento del paisaje o se encuentra localizado en el margen de la escena, y otra, en la que se le presenta como un héroe idealizado. Ambas actitudes lo normalizan ante los ojos europeos. El indígena romántico no es un sujeto en sí mismo, sino meramente una conceptuación esquemática de lo desconocido como un recurso de su apropiación. El otro, definido como desconocido, nos recuerda la definición fatalista de Levinas del otro como "el incognoscible" (2000: 52). El problema de la imagen del cuerpo nacional es por sí mismo un problema del colonialismo. El lenguaje pictórico se adecua a la mirada etnográfica del sujeto europeo; eso significa que el colonialismo practicado en la Academia retiene la interpretación que construye al "otro" nativo. Al final, sin embargo, el arte modernista elabora una interpretación del cuerpo mestizo e indígena nacional, caracterizándolo con una expresividad sensual. Con la construcción de las imágenes criminales populares, como la del "Tigre de Santa Julia" y la de Goyo Cárdenas —personajes hipersexualizados y crueles de la mitología popular—, el mestizo y el indígena adquieren, por este exceso de sensualidad, una imagen perturbadora que revela las contradicciones de la modernidad. En el extremismo que encontramos en los grabados de Posada, Manilla y Ruelas, podemos observar la confluencia del decadentismo europeo y las representaciones de los nacionales no europeos como sujetos inclinados al exceso. Mientras las estructuras preurbanas de la Iglesia y la hacienda abandonan a los sujetos nacionales, la urbanización los introduce en la decadencia. El horror de los tiempos modernos tiene un rasgo apocalíptico en Posada. Fenómenos extraordinarios, enfermedades y todo tipo de sucesos criminales se encuentran interrelacionados para reforzar la culpa de romper el orden premoderno tradicional. En sus novelas, Federico Gamboa y Pérez de Cuéllar parecen estar de acuerdo con este punto de vista, en la medida en que extraen de la estética naturalista a un criminal nacional encarnado en el cuerpo del mestizo. Los vicios se asocian con la migración del campo a la ciudad; la prostitución es el destino de la mujer que ha roto las reglas patriarcales; y el travestismo es la vergüenza de perder la virilidad dentro de las clases media y alta urbanas.

La modernización no sólo constituye un reto para el antiguo régimen, sino que además les proporciona un cuerpo sensual al mestizo e indígena. En el segundo periodo pictórico del modernismo, los trabajos de Saturnino Herrán exploran la fisonomía y los gestos de los indígenas como un cuerpo placentero. En 1917, la revista Pegaso publicó en su portada El guerrero, un dibujo hecho al carbón sobre papel que, de acuerdo con Fausto Ramírez, conjuga un nuevo gusto amanerado con un simbolismo erótico, que puede leerse en la flecha y en la poderosa anatomía presentada con posturas difíciles. Anatomía e intencionalidad describen la sensualidad en los trabajos de Herrán. La pose del guerrero abre la posibilidad de un significado sensual —esto es, un significado que proviene del cuerpo—, extraído de un gusto por deleitarse con el cuerpo del indígena como un objeto de deseo. El protagonista mira el objetivo de su ataque, mientras el espectador se enfoca en su despliegue anatómico; el gesto de ser un objeto de la mirada del espectador se inscribe en el retrato como su dinámica significativa.

En relación con los trabajos de Herrán, Manuel Toussaint afirmó: "Herrán ha logrado no sólo el arte más mexicano que ha habido, puesto que en él viven en integridad todas las inquietudes y fuerzas latentes, sino marcar el derrotero que ha de seguir el mexicanismo en el arte cuando quiera ser algo más que pasatiempo decorativo" (1990: 13). Estos comentarios de Toussaint presentan a Herrán como un pintor nacionalista no decorativo. Prefigurar el arte nacional, justo en el momento en que la Revolución es un proceso, implica una crítica del régimen de Díaz y la estética del modernismo como arte colonizante, dependiente. La cuestión nacional surge de nuevo y el cuerpo se convierte en un significante nacional. Pero Herrán es todavía modernista, y tal vez el más maduro de los pintores modernistas. Esto lo caracteriza como la parte

nacionalista del modernismo debido a la sensualización de la nación por medio de los cuerpos masculinos. Con la sensualidad nacional de Herrán comienza el arte de la Revolución.

En su discurso pronunciado en el funeral de Herrán, "Oración fúnebre", López Velarde declara: "su sensualidad […] fundamenta su obra […]. Ya no habrá virilidad; poco importa, pues resta el vino de Mosela que embotellamos en la hermosa edad parabólica" (1986: 261). La alquimia de la percepción física que estructura los cuerpos indígenas en las pinturas de Herrán muestra que el alma está distante de la experiencia humana, mientras la sensualidad es la experiencia de la vida por sí misma. Llama la atención cómo, para Velarde, la virilidad se presenta como algo que está perdido, y no obstante, preservado, como el vino. Esta virilidad sensual que se preserva por medio de la representación define el trabajo de Herrán. En esta semiótica de la imagen del varón, que implica la conciencia nacional y colonial, podemos encontrar las claves del movimiento interior de la historia del imaginario del México moderno. Este poner en vilo la representación de la virilidad tendrá sin duda gran relevancia en el desarrollo de las representaciones pictóricas del México posrevolucionario, en el cual la virilidad habrá de resignificarse como la mayor representación del cuerpo nacional y revolucionario y el afeminamiento acusará connotaciones antinacionales y homofóbicas. Sin proponérselo, Velarde atisba una de las mayores controversias en la historia de México respecto a las relaciones entre género, representación e imaginario social, y será abordada en el capítulo siguiente, a propósito del travestimiento en el arte mexicano moderno, y será retomada en el capítulo 3, en relación con la deconstrucción de la virilidad revolucionaria.

2. La vestidura que perturba: travestismo en las artes visuales

Este capítulo describe cómo la representación del hombre travesti interactúa con la cultura y política mexicanas desde el Porfiriato hasta las últimas décadas del siglo XX. Pone énfasis en la relación entre el travestismo y la identidad nacional a partir de dos perspectivas: la visión que excluye y condena el afeminamiento por considerarlo una marca antinacional, enemigo ideológico y síntoma de decadencia, y el reconocimiento de que el travesti es un instrumento de la crítica de los prejuicios sociales y un detonador que desestabiliza las identidades. La discusión sobre las representaciones visuales de los travestis nos hace reconocer el sistema de género mexicano desde la perspectiva de su carácter más deconstructivo. De la misma manera como estudiamos la sensualización del hombre por medio del nudismo en el capítulo 1, así vemos que los límites de lo nacional pueden leerse en la representación del hombre por medio de su vestimenta no viril.

La política del travestismo

La sensualidad se percibe como la configuración de la experiencia del cuerpo a partir de un signo externo para nada insignificante: el travestismo expresa la culminación de la sensualidad visual. El travestismo no puede interpretarse meramente como el examen de la apariencia; es por sí mismo un acontecimiento de las artes plásticas, en el cual el cuerpo no es otra cosa que su exteriorización; por lo tanto, es impreciso decir que el travestismo es una sexualidad; más bien es un tipo de erotismo consumado en sus límites exteriores. El travestismo, por lo tanto, se ha convertido en un sinónimo de *performance* y de género, como sugiere Marjorie Garber (2000: 143). Su representación en el arte mexicano desde el Porfiriato hasta los tiempos contemporáneos es un indicador de la evolución de los temas de género durante el siglo XX en México. Como ya lo mencionamos, las caricaturas políticas de la prensa desde el siglo XIX habían representado a los enemigos políticos como travestis, de manera derogatoria y debilitante, lo que implicaba que al afeminar a un individuo se le invalidaba o emasculaba (Buffington, 2003: 199). Las caricaturas de José Guadalupe Posada sobre los 41 desarrollaron los trazos principales del miedo homofóbico: los hombres se quedan en su casa para llevar a cabo las tareas domésticas; aparecen a mitad de la calle para ser objeto de escarnio público, mientras barren o caminan hacia el tren que los llevaría a su obligado exilio en Yucatán. Algunos de estos dibujos describen el baile que tuvo lugar en una casa burguesa de la calle de La Paz, en noviembre de 1901 (véase la figura 1). Por una parte, Posada condena a los travestis en su espacio privado y pone énfasis en que el hombre nunca debe ponerse vestidos de mujer; por la otra, el travestismo se interpreta como una crítica política de la reinante burguesía porfirista. En este sentido, los grabados de Posada funcionan como un medio para exhibir el espacio privado, insinuando que aquellos que se congregan alrededor de los travestis de las caricaturas de los 41 pertenecen a la clase de los "lagartijos". A estos "lagartijos" y travestis se les derrota simbólicamente al "sacarlos" de su círculo privado y llevarlos a la esfera pública. En el universo iconográfico de Posada, se identifica a estos "lagartijos" con trajes de levita y grandes bigotes enroscados que acusan la influencia francesa en las clases dominantes del Porfiriato. Los travestis, por lo tanto, son "lagartijos" vestidos de mujer; por ello, más que contraponerse, ambos personajes son dos facetas de la misma caracterización.

En 1901, el público fue testigo de la emergencia de una línea de exclusión en la prensa, semejante a la del hombre que nace con tres piernas, la mujer que tortura niños y el hombre que asesina a su esposa: esa imaginación mórbida que puede encontrarse en las gráficas de Manuel Manilla, Julio Ruelas y José Guadalupe Posada, la emergencia visual plebeya y desastrosa que desdeñaba el artista académico, de acuerdo con Jean Charlot (2005: 5). Ya sea que se perciba como un criminal o simplemente como un

producto torcido de la naturaleza, el travesti es descrito gráficamente en el espacio de las imágenes cotidianas como un mal social; es la evidencia más conspicua que sugiere la decadencia del régimen del Porfiriato. Los destinatarios de estos grabados son los mismos que utilizan los corridos como formas de información y expresión. Por lo tanto, el cuerpo travestido se inscribe en la imaginación popular como parte de la lista de los escándalos y acontecimientos apocalípticos que castigan los pecados de la modernidad: terremotos, inundaciones y crímenes extremos que nutrieron la literatura popular y el periodismo. Sin embargo, el travestismo no es una acción ni un acontecimiento; es el despliegue de la derogación de la condición natural del género; es una presencia nauseabunda que desencadena las expresiones de abyección. Julia Kristeva ha dicho que la abyección es una compulsión irracional, una reacción corporal hacia una trasgresión del sistema simbólico (1982: 2-3). El rechazo espontáneo de los policías que llegaron a detener el baile privado de la calle de La Paz muestra un colapso de signos: los hombres con trajes femeninos les producen náuseas (citado en Irwin, McCaughan y Nasser, 2003: 35). Esta náusea es consecuencia de usar vestidos de mujer, lo que lleva a designificar la diferencia de género entre hombre y mujer, esto es, reduce el género a una cuestión de vestimenta.

El travesti, entonces, es una materialización de la abyección: posibilita la construcción de barreras en contra de la derogación de las reglas y distinciones. Los grabados de Posada sirven para señalar esta abyección; aluden al rechazo del cuerpo extraño, y para eso, observa Monsiváis, hay que reconocer primero su existencia (1998: 2, 18). Expresión de rechazo, la abyección crea un campo de significado que va más allá de las representaciones aceptables. Es paradójico que los trabajos de Posada, marcados con la presencia del rechazo, lleven en sí mismos la resistencia ante dicho rechazo. No existe abyección que pueda escapar del reino del significado, esto es, no existe rechazo que no pueda ser el germen de una validación, a pesar de la voluntad del repudio.

Desde la publicación de los artículos del artista francés Jean Charlot sobre Posada y Manilla, en la revista *Forma* en 1926, a estos artistas se les ha considerado los predecesores directos del arte revolucionario. La representación del travestismo toma lugar en el plano del imaginario nacional. La iconografía popular porfirista alcanza un estatus oficial gracias a las interpretaciones de Charlot y Diego Rivera. La descripción del travesti como un cuerpo que debe rechazarse es un elemento persistente en la puesta en escena de lo masculino: es una fuerza que constriñe y delinea la masculinidad.

No es exacto atribuirles a Posada y Manilla el origen de la iconografía posrevolucionaria mexicana. Aun cuando la influencia de estos grabadores populares puede verse reflejada en los trabajos de Diego Rivera y Antonio Ruiz "el Corcito", e incluso en las caricaturas de Abel Quezada, no podemos ignorar el hecho de que la sensualidad de Saturnino Herrán y Roberto Montenegro ha influido en Manuel Rodríguez Lozano, Tebo y Abraham Ángel. Adicionalmente, también puede observarse que el *pathos* de Francisco Goitia hace eco en los tormentos de José Clemente Orozco, Frida Khalo y David Alfaro Siqueiros. La Revolución no provocó ninguna ruptura en la historia del arte. La mayoría de los artistas que produjeron sus trabajos durante y después de la década de 1920 fueron educados bajo el régimen de la academia porfirista, cuando el gobierno ya había adoptado las representaciones nacionalistas. El afeminamiento y el travestismo reiterado en las artes modernas mexicanas fueron paralelos a las representaciones oficiales de la nación. Al igual que en Posada y otros caricaturistas políticos del Porfiriato, en los trabajos de Rivera y Antonio Ruiz el afeminamiento y el travestismo se utilizan para desacreditar a los enemigos políticos: los contrarrevolucionarios y antinacionalistas se muestran con prendas femeninas con el propósito de ridiculizarlos, y la disputa entre los personajes nacionales se convierte en una interpretación política de la vestimenta.

Además del miedo al travestismo que desmonta el orden heterosexual, también existe el miedo hacia el travesti por el hecho de resultar deseable. De estos miedos podemos inferir el motivo para el repudio compulsivo, el disgusto, la náusea y la ansiedad que acompañan a sus representaciones. El escarnio hacia él, promovido por la cultura revolucionaria, no es sino un intento de devaluar su imagen: lo codifica como el sujeto temido y lo promueve como una fuerza simbólica integrada a las dinámicas semióticas del escenario visual. Mientras los murales de Diego Rivera ilustran la representación nacional de lo viril, los trabajos de Abraham Ángel, Agustín Lazo, Tebo, Ángel Zárraga, Manuel Rodríguez Lozano y Roberto Montenegro suavizan el cuerpo masculino al describirlo como objeto sexual, e incluso con un afeminamiento seductor. *Mateo,* de Roberto Montenegro, muestra a un hombre musculoso con rasgos africanos sosteniendo un canasto lleno de pescados, mientras voltea su torso con amaneramientos pronunciados. El colorido del fondo representa un campo cubierto de follaje tropical, y el cuerpo racializado y su postura son reminiscencias del indígena sobresensualizado que observamos en los trabajos de Saturnino Herrán, pero ahora en un mulato claramente afeminado. Mientras que en Herrán muchas de las poses dancísticas de sus personajes crean un despliegue sensual sin contacto visual con el espectador, el personaje de Montenegro enfoca su atención en

éste a través del lienzo. Montenegro representa la objetivación del espectador; Herrán le asigna el papel activo en la relación del deseo.

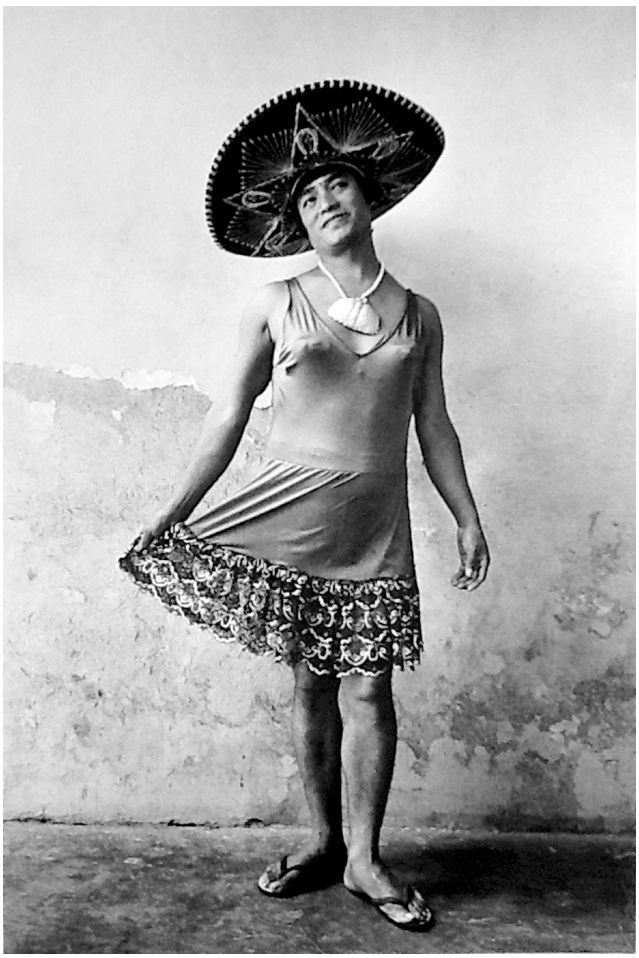
La mirada deseante ha sido cultivada por el grupo relacionado con las revistas culturales *Falange*, *Cultura* y *Contemporáneos*, y la compañía de teatro *Ulises,* en los años veinte y treinta del siglo XX. Lo que Rudy C. Bleys llama "la mirada homosexual", cuando habla de las pinturas de Rodríguez Lozano (2000: 101), se convierte en un motivo iconográfico que también podemos encontrar en los retratos masculinos de Adolfo Best Maugard, Abraham Ángel, Tebo, Roberto Montenegro, Agustín Lazo y Emilio Baz Viaud. ¿De qué manera la mirada puede ser un factor central de afeminamiento? En su crónica "Ojos que da pánico soñar", José Joaquín Blanco ofrece una serie de adjetivos que describen esas miradas: "sesgadas, fijas, lujuriosas, sentimentales, socarronas, rehuyentes, ansiosas, rebeldes, serviles, irónicas" (1981: 83). Una mezcla de defensa, deseo y sumisión se articula en esta lectura de la mirada homosexual. Más que una mirada meramente femenina, observamos en su representación los trazos de una relación compleja entre el homosexual y la repulsión que tiene que enfrentar tanto seduciendo como reaccionando con amargura, o sometiéndose a sí mismo al escarnio de la sociedad. Probablemente, ésta sea una de las miradas más intensas; sin duda, una premonición del suicidio temprano puede cifrarse en los ojos de los autorretratos de Abraham Ángel: todo el tormento producido por el rechazo está codificado en esos ojos que condensan la gama de adjetivos que ha utilizado Blanco.

Existen, por lo tanto, dos modalidades posibles en la representación de hombres afeminados: una que transmite su devaluación, como en los grabados de Posada del escándalo de los 41, y otra que se asombra ante la complejidad de la mirada homosexual. De hecho, podemos hablar de una disputa simbólica que se lleva a cabo en torno al amaneramiento del hombre, y que al producir la desestabilización del género, promueve también la desestabilización de las normas estéticas. Los diferentes retratos de Salvador Novo, realizados por artistas suscritos a las dos ideologías simbólicas arriba mencionadas, probablemente constituyan las representaciones iconográficas más significativas y problemáticas del hombre afeminado en el arte mexicano.

En 1924, Manuel Rodríguez Lozano retrató a Novo con ojos sesgados, labios pintados, uñas manicuradas y una especie de bata colorida o vestido femenino, sentado en un autobús urbano. En el fondo, a través de la ventana del autobús, se ve el edificio de Correos, localizado en la esquina de Tacuba y la avenida San Juan de Letrán (hoy Eje Central) y los movimientos de la vida nocturna de la ciudad de México. Parece ser la vestimenta que Novo usaba para pasear de noche. La presencia de los autobuses alude a la atracción de Novo por los choferes de autobuses, quienes, además de ser sus parejas sexuales ocasionales, lo invitaban a publicar en el periódico de su sindicato, *El chafirete*. La composición muestra el espacio de la seducción, la postura del seductor afeminado, esto es, la configuración del papel del seductor; el espacio codificado (la calle en movimiento, que es el espacio de la aventura, donde las miradas navegan entre los cuerpos deseables); y el tiempo (la noche que le pertenece al homosexual en busca de pareja). Este retrato articula un cuerpo con su contexto específico, como un signo de la modernidad que implica una amenaza a las normas de género.

La pintura *Los paranoicos, los espiritufláuticos, los megalómanos,* de Antonio Ruiz "el Corcito", incluye, entre otros personajes, una caracterización de Novo. Esta pieza muestra al grupo de Los Contemporáneos caminando por la calle en una vigorosa marcha, una especie de carnaval combativo. Conducta impropia, entretenimiento, desviación y corrupción son algunas de las connotaciones de la palabra *perversión*. Es la antípoda del buen sentido del género. Cuerpos como el de Novo despliegan una compulsión proactiva. La pintura conlleva el pánico que ha creado esta brigada disruptiva. Dandismo, extravagancia y travestismo se congregan para representar el catálogo de los cuerpos temibles, esto es, el vestido perturbador, que también podemos interpretar como la modernidad perturbadora.

FIGURA 2



Gabriela Iturbide, *Magnolia.* Cortesía de la artista.

En los murales de Diego Rivera del edificio de la Secretaría de Educación Pública de la ciudad de México se encuentra la imagen de Salvador Novo representada en dos paneles. En el titulado *Día de Muertos* (1923), Novo se asoma entre la multitud desde el lado izquierdo. Sus cejas están depiladas y sus ojos miran oblicuamente hacia el espectador, mientras sonríe sarcásticamente. En el lado derecho del panel, se ve el rostro adusto de Rivera, lo que implica la franqueza y simplicidad de su virilidad que contrasta con las complicaciones cosméticas de Novo. La confrontación de estos rostros reitera la disputa sobre el cuerpo del hombre que encontramos en las controversias sobre la cultura nacional, aparecidas en los periódicos de la ciudad de México en 1925 y 1932. Desde entonces, las representaciones del hombre han sido un tema de la identidad nacional. Víctor Díaz Arciniegas y Guillermo Sheridan, entre otros, han estudiado meticulosamente los términos de estas polémicas, y han subrayado que la definición de la cultura revolucionaria depende de una divergencia entre virilidad y afeminamiento. Para los artistas nacionalistas, el afeminamiento connota falsedad, debilidad, corrupción extranjera o colonización, así como una posición pervertida, en la que la ambigüedad convierte al afeminado en un traidor y sujeto destructivo.

En el panel *El que quiera comer que trabaje*, Rivera se representa a sí mismo como un niño empujando a Novo con su pie, mientras Novo, retratado con orejas de burro, yace en posición supina. María Antonieta Rivas Mercado barre, entre otros objetos, un ejemplar de la revista *Contemporáneos*. Un campesino y un trabajador dominan la escena desde el lado superior; su actitud rígida y arrogante contrasta con la postura humillada de Novo. En el centro del panel, una mujer con rifle y cartuchera guía al resto de los personajes. Es una mujer virilizada; en consecuencia, la representación de la revolucionaria de Rivera también trasgrede las normas heterosexuales. La mujer masculinizada es un personaje prominente en la narrativa de la Revolución. La novela *La negra Angustias,* de Francisco Rojas González, y el filme *La Cucaracha,* de Ismael Rodríguez, han invertido la vestimenta de la mujer que

juega un papel de liderazgo. La virilidad se reitera como una actitud con que debe dirigirse el Estado revolucionario, aun cuando esto signifique "pervertir" la condición femenina. En consecuencia, podemos observar que tanto la modernidad revolucionaria como la modernidad acusada de ser antirrevolucionaria consisten en la transgresión de los modelos heterosexuales.

En respuesta al comentario político relacionado con el género presente en los murales de Rivera, las sátiras de Salvador Novo deconstruyen la virilidad de Diego Rivera. En *La diegada*, Novo lo representa como un hombre impotente: "Las furias asombra tamaño conjuro,/ que aquel cuya panza tomaron por frente/ no puede ante el muro lograr ponteduro/ con mano que empuña pincel deficiente" (1978: 14). El panfleto monumental de los murales de Rivera es estéril ante los ojos de Novo. En ambos extremos de la disputa entre virilidad y afeminamiento, las acusaciones son semejantes. Los artistas viriles objetan que el afeminamiento se asocia a la práctica del arte ornamental: vacía, falsa y superficial. En el mismo sentido, Novo acusa a Rivera de ser reiterativo en su estética hiperbólica y simplista de panfleto político.

Como observamos en un trabajo anterior (Domínguez, 2001: 126-129), las sátiras de Salvador Novo, en mayor medida, están dedicadas a la deconstrucción de las estrategias de autenticación del hombre viril del arte revolucionario. Los héroes protagonizan la historia con su vestimenta y gestos de títeres (Novo, 1978: 109). Encontramos en su construcción exterior, en su vestimenta, un postulado que define la condición de la virilidad también como un modo de travestismo. Novo invierte la estrategia de estigmatización del afeminamiento cuando muestra que la masculinidad, independientemente de su representación viril o afeminada, se reduce a una cuestión de formas de vestir; por lo tanto, la pretendida franqueza y la falta de cosméticos del autorretraro de Rivera no son más que un *performance* de la virilidad. La ausencia del cosmético puede interpretarse como una ausencia de afeminamiento, más que como una afirmación de virilidad. En otras palabras, esto sugiere que la virilidad debería definirse como el rechazo del afeminamiento. No hay virilidad sin compulsión homofóbica. Si la virilidad describe o alegoriza la nación, entonces la homofobia traza sus límites.

A pesar de que la crítica del machismo ha sido el centro de la reflexión de la identidad nacional mexicana desde los años treinta, como lo discutiremos en el capítulo 5, la compulsión homofóbica se mantiene como criterio de distinción entre lo nacional (viril) y lo antinacional (afeminado) en los discursos públicos del periodo posrevolucionario. El caricaturista Abel Quezada, por ejemplo, continúa produciendo representaciones de travestis hasta los años setenta en el mismo sentido en que lo hicieron Rivera y Ruiz. Eso confirma que el discurso hegemónico formulado por la élite revolucionaria imaginó la nación en términos de virilidad. Sin embargo, las caricaturas de Quezada aparecen marcadas por una resistencia seductora del travesti. En la caricatura *Presagios de primavera*, publicada en el periódico *Excélsior* el 4 de marzo de 1971, Quezada se enfoca en alertar al público en contra del peligro que posee el travestismo: puede corroer la virilidad y, por lo tanto, la cultura nacional. Un personaje masculino usa prendas de moda que despliegan la neutralidad del género al diluir la diferencia entre lo masculino y lo femenino. En el siguiente cuadro, el mismo personaje aparece en *hot pants*. El personaje se ve incómodo y expresa disgusto con esta prenda femenina. Sin embargo, gradualmente, este hombre se ve seducido con la idea de usarla: "no insistan. ¡No! ¡No! Ay... ¿En qué colores vienen?". Por un lado, esta caricatura confirma la idea de que el afeminamiento es una influencia extranjera (antinacional) y, por lo tanto, la seducción de la moda debe rechazarse; por el otro, este hombre es débil y no puede evitar ser introducido a la fascinación por el color. El hombre es seducido con los vestidos; una atracción inesperada por el traje femenino es suficiente para borrar su virilidad y la nación de un pincelazo.

FIGURA 3

Óscar Sánchez, *Claudio y Chantal.*
Cortesía del artista.

El hecho de borrar el género marcado por el traje femenino se convierte en un campo de batalla, donde la exterioridad de lo masculino y femenino son fácilmente intercambiables. En *La guerra de los sexos* (*Excélsior*, 3 de octubre de 1973), una mujer desfeminiza su atuendo, mientras un hombre desviriliza el suyo. Este intercambio llega al punto de: "¡ay, Carlitos, qué bonitos ojos tienes!". Esta expresión del personaje masculino, después de ataviarse con trajes femeninos, muestra que la vestimenta tiene el poder de cambiar la orientación sexual.

Las caricaturas de Quezada tienen la intención de corregir vicios, en respuesta a las demandas de una visión conservadora de la apariencia masculina. Como los trabajos de Posada, éstos también critican el cuerpo masculino con traje femenino; sin embargo, su sensibilidad es diferente. Las caricaturas sobre los 41comunican el escándalo y la reprobación de una clase social por medio de la violación de su espacio privado; esto es, para Posada, la visibilización de lo que sucede en lo privado, en el ámbito de lo público provoca la reprobación del travesti. En los trabajos de Quezada, el traje femenino funciona como una acción terrorista en contra del cuerpo viril. Los travestis de Posada pertenecen a la oligarquía porfirista, educada en Europa bajo todas las delicias de la decadencia finisecular del siglo XIX. En los trabajos de Quezada, los portadores del traje femenino hablan francés, italiano e inglés; juegan golf y envían cartas desde el otro lado del océano: son los hijos de la burguesía posrevolucionaria. En ambos, el afeminamiento significa el debilitamiento de las virtudes nacionales y, en consecuencia, se incorpora al discurso de la nación, aunque sea de manera negativa. La asociación del travestismo con las costumbres extranjeras representa el límite de la identidad nacional, así como el de la virilidad, en la medida en que el travestismo ha sido reorganizado desde los temores y las tentaciones producidas en la hegemonía patriarcal. Del mismo modo en que podemos decir que la prostitución y las perversiones (o la patología de las "otras" sexualidades) son resultado de las exclusiones patriarcales, también podemos afirmar que el traje invertido fue significado por el patriarcado como una aberración contra la cual se define la virilidad.

FIGURA 4

Nahum Zenil, *Con tinta sangre de mi corazón*. Cortesía del artista y de la Galería de Arte Mexicano.

En la medida en que la maquinaria de la sociedad capitalista legitima todos los deseos que facilitan su operación, de acuerdo con Deleuze y Guattari, los objetos indeseables se establecen a contracorriente (1995: 60-61); sin embargo, estos objetos indeseables no están fuera de la maquinaria: forman parte del proceso de producción de deseo. El travesti es un cuerpo temido y excluido en el sistema de valores que promueven los artistas nacionalistas. Sin embargo, debido a que el travestismo es útil para establecer los límites de la nacionalidad, forma parte del universo simbólico del nacionalismo. Este hecho le permite al travesti jugar un papel contestatario en el drama de la nación. Al ser negado, se convierte en un reto potencial, tal es su poder simbólico.

Travestis nacionales

A pesar de que el travesti ha sido rechazado explícitamente en el discurso hegemónico, él ha representado frecuentemente lo nacional por sí mismo sin el filtro de la homofobia. Ya nos hemos referido a la mujer con traje masculino en la narrativa de la Revolución mexicana. En los medios de comunicación, algunas figuras afeminadas fueron presentadas como árbitros morales y estéticos, como Salvador Novo y sus cápsulas en el popular noticiero *24 horas con Jacobo Zabludovsky*, desde los años sesenta hasta su muerte en 1974, o La Beba Galván (Víctor Trujillo) en el programa *El Güiri Güiri* de tv Azteca, a finales de los años ochenta y principios de los noventa. Desde los sesenta, la banda de música popular Los Xochimilcas había sido celebrada en el teatro El Blanquita por sus espectáculos afeminados, y su canción *Las mariposas*, que describe la seducción de un travesti, fue todo un éxito.

A partir de los ochenta, los travestis han sido representados en las artes plásticas con la utilización de vestidos cargados de símbolos nacionalistas. Esta apropiación de la iconografía nacional por parte de personajes afeminados anula el monopolio de la virilidad como representativa de la nación. Pintores como Nahum Zenil y Julio Galán, las actuaciones de Tito Vasconcelos y las fotografías de Graciela Iturbide, entre muchos otros, son ejemplos importantes de lo que Teresa del Conde llama la generación de los neomexicanistas (1994: 38-39).

En la fotografía de Graciela Iturbide titulada *Magnolia* podemos ver a un travesti con sombrero de charro y un fondo de seda con encaje en la falda (véase la figura 2). El sujeto de la fotografía se localiza fuera de la escena, en un rincón de la vida cotidiana. Medio vestido en su espacio íntimo, posa de pie en chanclas de hule sobre un suelo desnudo, enfrente de una pared descascarada y ordinaria. Se trata de un travesti terrenal, despojado del artificio que observamos en Posada, Rivera, Rodríguez Lozano, "el Corcito" y Quezada; sin embargo, porta el adorno nacionalista: el sombrero de charro que lo cubre. Todo su

atuendo parece apropiado para un travesti, excepto el sombrero. Este elemento agregado lo lleva más allá de su confort doméstico para posar con un gesto evocativo de las ilustraciones tradicionales de los calendarios de Jesús Helguera. Magnolia se toma un momento para representar a la china poblana, uno de los tipos más populares de la cultura mexicana. Pero la vemos sin su falda colorida y sin maquillaje; más bien se trata de un cuerpo en el proceso de vestirse: en ropa interior. Las chanclas de hule y el sombrero introducen un contraste en tensión. Sin este último, la fotógrafa no habría encontrado ninguna intención visible de nacionalismo; con el sombrero, el traje completo es resignificado. La ironía se lee como el desnudamiento del traje femenino y la imposición del elemento nacionalista: el sombrero de charro. Magnolia no está vestida, fue sorprendida a medias en algún momento del proceso de completar la figura nacionalista travestida. La pared carcomida se presenta paralela a la precariedad de su atuendo, de manera que se establece una conexión metafórica entre la escena y el vestido. Como la pared, el vestido incompleto muestra las fisuras que hacen evidente el cuerpo masculino dentro de un exterior femenino (un exterior doble, inscrito en la ropa interior y el gesto afeminado).

Ya sea una representación en progreso o un proceso de erosión, el atuendo de Magnolia constituye un significante diferido o en tránsito, un signo que nunca es definitivo. La fotografía de Iturbide del traje femenino significa la deconstrucción de la representación genérico-binaria de la nación, la cual apunta hacia una política de la inclusión, más que a una manifestación antinacional.[1] El reconocimiento de las diferentes formas de vida intramuros, como la vida íntima del traje femenino de Magnolia, es el objeto de atención de la serie *Álbum de familia,* de Óscar Sánchez (véase la figura 3). En una entrevista llevada a cabo en el año 2003, el fotógrafo expresa su intención de mostrar lo que ocurre en los escenarios de la vida cotidiana de muchas familias alternativas, para nombrar las variadas formas de compartir los espacios de convivencia que no se ajustan al modelo de la pareja heterosexual con hijos que prescriben las instituciones del Estado y la Iglesia. En estas imágenes, Sánchez entra en los ámbitos íntimos de amigos que comparten espacios y lazos emocionales, madres y padres solteros, y parejas gay y lésbicas con hijos adoptivos. Como *Magnolia*, estas fotografías fueron tomadas en el espacio privado: las estrechas recámaras encierran el ambiente en donde tocarse el uno al otro, cerrar las ventanas y bajar la voz demandan ser tomados en cuenta como familia. La exactitud etnográfica del campo íntimo que Sánchez incluye en sus encuadres no necesita del sombrero de charro o la falda de china poblana para significar una identidad nacional. Más que permitirnos ver emblemas, Óscar Sánchez nos permite ver la arquitectura improvisada, los cuartos apretados y las diferentes versiones del amor. La exploración de la intimidad del travesti abre el camino para llevar a cabo una investigación sobre las muchas posibilidades de la intimidad, una suerte de diseminación del travestismo más allá del traje femenino. Ésta es una tendencia que podemos observar en los trabajos de Nahum Zenil y Julio Galán, tan sólo por mencionar a dos de los pintores más importantes del cuerpo travestido.

La iconografía mexicana popular ofrece una fuente inagotable de vestimentas para la Escuela Mexicana de Pintura y la tendencia neomexicanista. Los atuendos de santos con sus colores y formas altamente codificados, los trajes típicos, los títeres tradicionales, los calendarios, los tipos y estereotipos populares y las cartas de la lotería nutren los espectáculos de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, Astrid Hadad y Tito Vasconcelos. Hay una recolección iconográfica en este arte neomexicanista que es remanencia de los momentos de síntesis de la tradición pictórica mexicana: el barroco y el muralismo. Este grupo de artistas no propone una iconografía mexicana, la recuerda y la trasgrede, despistando y cuestionando el sentido de la nación, más que exaltándolo. En una suerte de ironía trágica, el atuendo nacional viste cuerpos dolorosos con su implacable festividad.

El rostro estoico de Nahum Zenil permanece impasible en todos sus autorretratos. Para este pintor, el travestimiento no se trata tan sólo de cuerpos masculinos vestidos en atuendos femeninos; tampoco es su intención emascular al enemigo político como lo hacen Posada, Rivera y otros artistas; por el contrario, la variedad de vestidos que usa Zenil contrasta con su cara rígida. Para él, travestismo no significa estigmatización —o identificación— del travesti, sino la neutralización del vestido. En su continuo desplazamiento de atuendos, su cara inflexible porta una lectura de escenas que finalmente se reducen a prendas sobre las cuales la cara de Zenil permanece indiferente.

Nahum, Nahum, Nahum representa una variedad de vestidos: Nahum como madre, Nahum como hermana, Nahum como perro, y así sucesivamente. Son la reiteración de lo mismo, pulverizando al ser al punto de perder su significado. En la pintura *Marcha*, Nahum va más allá al retratarse a sí mismo

[1] Esta lógica no se opone al traje invertido sino que conlleva la concepción del travestismo como una reconciliación, mediante la doble identificación que Jossianna Arroyo-Martínez utiliza para definir el "travestismo cultural" (2003: 20).

repetidamente como parte de una multitud en protesta. Con estas multiplicaciones, en los trabajos de Zenil el travestismo funciona como una máquina que despoja de su significado tanto al vestido como al ser. Esta eliminación mutua del cuerpo y su atuendo toma lugar en el punto en el que la cara inexpresiva y hermética del artista explora el vestido, como si estuviera en una "búsqueda de la identidad".

Mientras que la fotografía de Gabriela Iturbide borra el vestido nacionalista mediante su erosión (o incompletud), en las pinturas de Zenil los signos que originalmente se le confieren al vestido pierden sus marcas de identificación hasta el punto de no afectar ningún aspecto del cuerpo que cubre. En ambos, podemos observar una resistencia a la estigmatización que implica el travestismo del cuerpo del hombre en la pintura nacionalista, como ya hemos anotado. La eliminación de los propósitos del travestimiento neutraliza la diferencia y, en consecuencia, el travestismo se entiende como un modo de derogación.

En la pintura *Con tinta sangre de mi corazón*, Zenil insiste en no diferenciar el género y el atuendo nacional. Zenil retrata a dos personajes que posan en un proscenio y comparten simétricamente el campo de la visión; ambos tienen sus manos sobre los genitales (véase la figura 4). Estén vestidos como una china poblana y un charro, actuando en el escenario. El hecho de que están en el escenario sugiere el carácter teatral que tienen tanto el género como la nación. Estos conceptos sacralizados se reinterpretan en la puesta en escena de una farsa que, aun cuando recuerda los gestos de los travestis de Posada, su concepción sobre la representación del traje femenino es radicalmente distinta. Para Posada, el travesti usa ropas extranjeras, y con ello se aleja del código del vestido nacional, mientras que, en la obra de Zenil, el travesti usa los tan reiterados trajes de china poblana y charro para resignificar los signos nacionales. En este sentido, las expresiones nacionales pueden interpretarse a partir del travestismo. En efecto, esto también significa que lo nacional consiste en la imposición de vestidos; está construido para y por la apariencia. Lo que empieza como una lectura de la degeneración o desviación de las reglas del género patriarcales que valoran la virilidad termina como una reconfiguración de la nación que no es otra cosa que una vestimenta; por lo tanto, género y nación no son otra cosa que un espectáculo.

Los trabajos de Julio Galán también exploran la redefinición y la eliminación de significado del travestismo y la nación. Como el trabajo de Zenil, la mayoría de los cuadros de Galán consiste en autorretratos y, en muchos casos, incluye la iconografía neomexicanista con orientación deconstructiva. El título de su pintura *Donde ya no hay sexo* sugiere una indiferencia hacia las distinciones sexogenéricas. Dos personajes, autorretratos de Galán, exhiben signos de santidad y penitencia. Uno de ellos está vestido con un atuendo femenino y posa de pie frente al espectador; el segundo está de cabeza, vestido con ropa masculina. El personaje masculino, más pequeño que el femenino, está sangrando y sostiene ramas torcidas en sus manos. El personaje femenino se encuentra vestido con símbolos cristianos y tiene el cabello largo con un halo alrededor de la cabeza. En el pecho, tiene una cruz, y su mano izquierda señala su pecho como en el ícono del Sagrado Corazón. Su mano derecha apunta hacia arriba. El título de la obra se inscribe en el personaje con traje femenino. Cerca de su mano izquierda, hay una vasija con rosas. La escalera localizada abajo y atrás de la vasija y el cielo nublado del fondo representan los puntos de escape que podemos ver también en los trabajos de Enrique Guzmán, un precursor inmediato de este grupo neomexicanista, cuya visión iconoclasta y angustiosa se reproduce constantemente en los trabajos de Galán y Zenil. Esta pieza de Galán se vincula con el imaginario cristiano del travestismo, que da como resultado la asexualización del cuerpo humano. Es difícil encontrar un guiño irónico e, incluso, una visión utópica de la sexualidad pregenital, como sugiere Rudy C. Bleys, sobre su pintura (2000: 127). Por el contrario, la asexualización es dolorosa: ésta y otras representaciones sangrientas de Galán implican una castración dramática. Los vestidos sacros ejercen la violencia en el cuerpo de Galán; en consecuencia, la forma del vestido no es justamente una transfiguración ilusoria de la identidad, sino un proceso de eliminación de cualquier sexualidad.

La pintura *Niño embarazado,* de Galán, conduce la mirada del espectador, más allá de las prendas, hacia el vacío que envuelve el vestido. Esto puede interpretarse como un travestismo interior, aun cuando esta expresión parezca imposible. El proceso del travestimiento ha rebasado la superficie de la vestimenta. El niño con manos manicuradas y labios rojos, que encontramos en muchos trabajos de Galán, señala su vientre abultado, pero a la vez es desengañado por la inscripción de la izquierda: "dentro de mí tú no estás". El destinatario de esta inscripción permanece desconocido. Es un texto abierto, esto es, que su significado puede diseminarse hacia cualquier "tú" posible que, además, no está allí. Este vacío nos invita a realizar una reconstrucción infinita del sentido del travestimiento. De la violenta asexualización del castrado hasta el agotamiento del interior, Julio Galán ofrece un acercamiento negativo para interpretar el travestismo: no consiste en significar el cuerpo, sino despojarlo de cualquier subjetividad.

La obra titulada *La tehuana* es, entre los trabajos de Galán, la que, probablemente, ha ido más allá de la representación del travestismo. Es únicamente la representación del vestido sin una cara; en sentido etimológico, es una despersonalización (falta de rostro). En su lugar, hay un agujero en el que —como en ciertos paneles de las fotografías populares— cualquiera puede posar. La pintura no es otra cosa que un vestido para que se lo ponga el público. Esto es, la pintura es algo para ser usado, así como algo para ser visto. La eliminación progresiva del sujeto que hemos observado en *Donde no hay sexo* y *Niño embarazado* ha culminado en su desaparición total.

La representación del cuerpo travestido en el arte mexicano conlleva el uso de imágenes masculinas como proposiciones políticas. Para el punto de vista mayormente aceptado por la sociedad, el travestismo funciona como un medio de emasculación del adversario ideológico, el cual se entiende como aquél que pierde su masculinidad por medio de la pérdida de su apariencia viril. Desde las caricaturas del periodismo del siglo XIX hasta las de Abel Quezada del periodo de la Guerra Fría y la hegemonía del Partido Revolucionario Institucional (PRI), podemos observar que las imágenes populares travestidas reflejan el consenso misógino y homofóbico que define al travesti como enemigo de la nación. Por otro lado, también es una representación política del afeminamiento en el arte posrevolucionario (Abraham Ángel, Tebo y Rodríguez Lozano, entre otros), en términos de la afirmación de la identidad homosexual. En el arte neomexicanista (Nahum Zenil, Graciela Iturbide y Julio Galán), el travestismo representa la deconstrucción del punto de vista homofóbico que hemos visto en el arte popular del Porfiriato y en la Escuela Mexicana de Pintura, precisamente por medio de la nacionalización del traje femenino. Finalmente, podemos observar que, como consecuencia de este proceso deconstructivo de años recientes, el travestismo connota la desaparición de las distinciones que identifican el género, ya sea mediante la multiplicación del vestido —lo que implica que la identidad es intercambiable— o por medio de la desaparición del sujeto —lo que sugiere que la identidad es una cuestión de superficies—.

Segunda parte

Las pasiones homosociales

3. Intimidad en la guerra: el deseo revolucionario

Muchas de las narraciones que han formado la visión pública de la Revolución mexicana han sido paradigmáticas en la construcción de la idea de la masculinidad nacional. Narrar la saga de la guerra civil es también reconocer el significado fundamental de los hombres heroicos que formularon el proyecto nacional de la era posrevolucionaria. La descripción de las relaciones entre los hombres revolucionarios en estos relatos nos conduce al análisis del vínculo homosocial como un sistema íntimo que estructura el poder de las relaciones que engrendra el Estado. Mi lectura de la novela *El águila y la serpiente* (1928), de Martín Luis Guzmán, pretende describir este sistema íntimo. La segunda parte de este capítulo revisa las controversias acerca de la construcción de una cultura nacional que tuvieron lugar en la ciudad de México durante los años veinte y treinta del siglo XX. Intento explicar cómo el Estado mexicano trata de convertirse en una institución viril mediante el rechazo del afeminamiento y el revestimiento de los temas públicos —esto es, el Estado revolucionario— con una significación de género. Aun cuando la homofobia define el proyecto nacional, las conductas homosociales, que se describen como formas de afecto entre hombres, y el afeminamiento, juegan un importante papel en la construcción del Estado revolucionario mexicano. Las estrategias para mantener este lazo homosocial, contenido dentro de los límites homofóbicos, son cruciales para entender la masculinidad mexicana en este periodo.

Bestias adorables: la intimidad masculina en *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán

Camino a Sonora, México, donde se encontrarían con las fuerzas armadas de la División del Norte, Martín Luis Guzmán y Alberto Pani se detienen en San Antonio, Texas. José Vasconcelos, ahí exiliado, los recibe en la estación del ferrocarril, con gritos eufóricos celebrando el triunfo de Francisco "Pancho" Villa en Ciudad Juárez contra el ejército federal: "¡Ahora sí ganamos! ¡Ya tenemos hombre!" (Guzmán, 1928: 35). El éxito militar del mítico guerrero, Villa, es el tema de una miríada de historias que pretenden hacer visible la construcción simbólica de la nación revolucionaria. En su entusiasmo épico, coronado con lemas que incitan a las masas a castigar a los enemigos públicos, los discursos revolucionarios revisten los cuerpos masculinos con una serie de virtudes. Éstos, en vez de referirse a valores rebeldes, materializan una suerte de erotismo belicoso que traslada las habilidades militares a un cuerpo que seduce, ataca y penetra, como puede observarse repetidamente en las descripciones de las escenas de batallas en las novelas de la Revolución. *El águila y la serpiente* es un viaje autobiográfico de Martín Luis Guzmán que empieza con su huida de la ciudad de México después del asesinato del presidente Francisco I. Madero. Guzmán viaja con Alberto Pani de Veracruz a La Habana y de ahí a Nueva Orleans, para luego unirse al ejército revolucionario en el norte de México. La novela está construida como un recuento veraz de las actividades políticas y militares de la División del Norte, desde sus primeras batallas en Ciudad Juárez (1911) hasta su fragmentación con la derrota de Pancho Villa (1915), con quien colabora Guzmán en la mayor parte de su trayectoria, y termina cuando se ve obligado a abandonarlo después de ser derrotado por Obregón.

La exclamación de Vasconcelos a sus sorprendidos visitantes en la estación del tren de San Antonio proclama que se ha alcanzado la justicia histórica, mientras que a la nación se le materializa o imagina como un cuerpo que ha sido poseído eróticamente por el héroe. "Ya tenemos hombre" es la frase que conlleva un erotismo mítico capaz de darle nacimiento a la patria. Lejos de entender estas imágenes con un recato retórico, quisiera subrayar el entusiasmo desplegado por Vasconcelos y sus visitantes como un ejemplo de erotismo heroico. En *El águila y la serpiente,* donde se narra esta anécdota, el narrador autobiográfico nos presenta una visión intimista del campo de batalla. Para esta novela, contar la Revolución es narrar el contacto

entre los cuerpos de los hombres que dan nacimiento a la nación.[1] Se observa un intercambio emocional en la mirada que comparten los personajes masculinos, una mirada que es mucho más que una alegoría de la nación. El narrador, en *El águila y la serpiente,* intenta presentarnos la imagen del héroe como un cuerpo deseable, compuesto con la mirada que eufóricamente venera al gran hombre de la patria. Mientras los críticos han hablado con frecuencia de otorgarle una apariencia de santidad en un ícono sagrado, esta mirada, en contraste, exalta los atributos viriles de los héroes y, por lo tanto, erotiza su veneración.

> Pani admiraba ya a Obregón y se sentía atraído por el temple autoritario del Primer Jefe. Por Obregón, desde luego, su simpatía era tanta que de él llevaba entonces en la cartera un retrato en tarjeta postal […] y a menudo, rebosante de sincero patriotismo, lo sacaba para mirarlo, mientras decía:
>
> Con tres hombres así, ¿a dónde llegaría México? (1928: 35-36).

La veneración de Pani por Obregón coloca al pequeño retrato entre los símbolos de la nación. Guzmán presenta a la patria como el destino de su entusiasmo y la imagen de Obregón como el elemento que media entre Pani y la nación. La relación tópica entre Obregón y la nación establece la imagen autoritaria que explica la exclamación de Vasconcelos, "ya tenemos hombre" que, en el plano del léxico, erotiza la relación entre los héroes y aquellos que los significan como tales.

Para Mijail Bajtin, la mirada del narrador abarca al héroe (1982: 13) o, para usar una metáfora paralela, la construcción del significado del héroe depende de la voz que se enfoca en él. La exterioridad del héroe define su condición como objeto de deseo. De ahí que sea posible convertirse en héroe, gracias a la mirada que lo representa. De manera semejante, el mecanismo que podemos observar en la construcción de la imagen heroica de Obregón nos permite reconocer que el deseo del héroe es el deseo de su autoridad de la misma manera en que se inscribe en el retrato oculto en la cartera de Pani. El concepto de la nación aparece, entonces, como una forma de remplazar la fascinación con la virilidad. Éste es un recurso alegórico que restablece la esencia, esto es, la idea nacional, antes de que la homofobia convierta la veneración de Pani en culpa.

El deseo por la virilidad se suspende antes de llegar a su consumación; es entonces cuando el deseo se interrumpe por un pánico homofóbico; por lo tanto, la norma genérica que contexualiza a *El águila y la serpiente* tiene que entenderse en términos de una nación homofóbica. Desde esta concepción, cualquier sugerencia erótica en la descripción del cuerpo masculino debe ser constreñida, lo que da como resultado la nacionalización del erotismo y la traducción del cuerpo del héroe a una idea abstracta de nación, como puede verse en frases como "retozaban los misteriosos resortes de la nacionalidad" (1928: 40) o "el corazón iba bailándonos de gozo conforme las raíces de nuestra alma encajaban como en algo conocido, tratado y amado durante siglos" (1928: 40). Tales expresiones reflejan algunos de los sentimientos de Pani y Vasconcelos, mientras cruzan el Río Bravo de El Paso a Ciudad Juárez, en su camino a entrevistarse con Francisco Villa. En este encuentro con la patria, el verbo "retozar" y la penetración gozosa experimentada por el narrador nos remiten al campo semántico del erotismo. El deslizamiento comenzado con la erotización del cuerpo del héroe termina con la del cuerpo de la nación, de manera que completa un círculo de transfiguraciones en los que héroe y nación se yuxtaponen en la misma manifestación de deseo.

La descripción del cuerpo como una presencia táctil permite momentos íntimos entre los hombres. La homosociedad del hombre revolucionario permanece en el umbral del goce, nunca nombrado, pero siempre experimentado como un acto sensorial. Cuando llegan a la habitación donde los recibe Villa, el personaje narrador Martín Luis Guzmán describe el encuentro de la siguiente manera: "yo, a invitación del guerrillero, me había sentado ya en el borde del catre, a un dedo del cuerpo que lo ocupaba. El calor de aquel lecho penetró mi ropa y me llegó a la carne" (1928: 45).

Mientras el retrato de Obregón instiga un proceso de alegorización que termina con la erotización del héroe y la nación, este encuentro con Villa, el héroe carnal concreto, no parece ofrecer ningún escape retórico hacia el emblema. Se trata de un cuerpo materializado que es deseado y temido al mismo tiempo, cuyo significado describe al guerrillero como un "jaguar a quien pasábamos la mano acariciadora por el lomo, temblando de que nos tirara un zarpazo" (1928: 46). Este cuerpo temido y deseado crea una frontera que suspende el deseo sin consumarlo. La frase de Vasconcelos, "ya tenemos hombre", vuelve a la mente de Guzmán, después de su entrevista con Francisco Villa, sólo que en este momento regresa sin el filtro

[1] En su estudio sobre la revolución de Nicaragua, Ileana Rodríguez propone que la retórica revolucionaria se articula con un "yo" masculino que "obstruye la representación democrática" (1996: XV). En la Revolución mexicana se encuentra una asimilación semejante de lo masculino en el discurso de la nación revolucionaria.

alegórico de la nación; por el contrario, el cuerpo de Villa se ubica en el umbral entre el erotismo y la política que define el deseo en esta novela.

Esta liminalidad narrativa, al mismo tiempo, proporciona un momento de erotización, un escape del cuerpo del héroe por medio de una alegoría (tal como lo vemos en la veneración de Pani por Obregón), así como un espacio de peligro y atracción (como en la entrevista con Villa). En ambos casos observamos la construcción de una estrategia para evitar la consumación del deseo erótico. Esto le otorga a la narrativa de *El águila y la serpiente* una economía que produce un apetito infinito y alegórico por el héroe, como una búsqueda interminablemente diferida del objeto del deseo que nunca se posee y por el cual, por otra parte, nunca se profesa una apetencia *per se*. Nombrar el anhelo del cuerpo del héroe abriría el camino al movimiento opuesto: su abyección y condena; por lo tanto, quedarse en la liminalidad del deseo es una postura que se mantiene dentro del marco de la norma social que impone la homofobia como una condición necesaria de la higiene nacional.

Nombrar la sexualidad, tal como se entiende en las proclamaciones de las políticas de la identidad sexual desde la segunda mitad del siglo XX, es definir los cuerpos de acuerdo con las prácticas privadas, a contracorriente de la prohibición de su exhibición pública e incluso a ser nombradas por parte de las normas dominantes heterosexuales. A partir de esa definición, se han producido clasificaciones tales como homosexual, lesbiana, bisexual, transexual y transgénero, como posturas desde las cuales se lucha por el respeto de los estilos de vida alternativos. *El águila y la serpiente* difícilmente propone los cuerpos masculinos como entidades sexuales; más bien evade cualquier definición. Están constituidos por prácticas que se escapan a la denominación y construyen lo que Marjorie Garber llama "bisexualidad latina", que se refiere a prácticas homoeróticas entre hombres que se consideran a sí mismos heterosexuales (2000: 30). En lugar de definirse a sí mismos en el terreno de las identidades alternativas (que, en tiempos de la novela, prácticamente no existían), el deseo del héroe aquí expresado parece contribuir a la consolidación de la imagen viril; así, tenemos que leerlo como una homofilia virilizadora, antes que como una política de grupos excluidos.

El escape de Villa de la cárcel de Santiago Tlatelolco es uno de los episodios más relevantes de la novela sobre esta atracción homofílica. Carlitos Jáuregui (quien se convirtió en su asistente después de este episodio), conoce al guerrillero en la corte cuando transcribe su testimonio. Jáuregui le describe este encuentro a Guzmán de la siguiente manera: "Lo que sí conservaba idéntico era el toque de ternura que asomaba a sus ojos cuando me veía. Esa mirada que se grabó en mí de modo inolvidable, la descubrí desde la primera ocasión en que el juez me encargó de asentar en el expediente las declaraciones que Villa iba haciendo" (1928: 164). Días después, desde las rejas, Villa lo aborda para interrogarlo sobre su semblante triste y le promete sacarlo de sus penas. Jáuregui lo visita todos los días y ni siquiera puede dormir, preocupado por no estar en condiciones de corresponderle. En todo el episodio, un doble discurso hace visible y a la vez encubre una atracción entre Villa y Jáuregui. Las miradas y las expresiones afectivas de Villa hacia Jáuregui, quien es nombrado en diminutivo a lo largo de la novela, son el marco de una fuga que da inicio a una relación íntima, aun cuando ésta se defina en términos tales como solidaridad y lealtad, siempre al servicio de la lucha revolucionaria.

En *Memorias de Pancho Villa* (1960), una biografía también escrita por Martín Luis Guzmán, la voz de Villa se refiere al periodo en que Jáuregui lo visitaba con frecuencia en la prisión:

> Yo seguí yendo a verlo al juzgado cuando calculaba encontrarlo solo […] y Carlitos siguió visitándome en mi cuarto. Así se acrecentaron nuestras ligas de amistad, y de ese modo, cuando ya le había dado yo espontáneamente más de quinientos pesos, con ánimo de que me cogiera cariño, estuve cierto de la lealtad suya y de su desinterés (1960: 160-161).

En las frecuentes visitas con la intención de preparar una fuga de la prisión, el desarrollo de un afecto íntimo se pone en evidencia con frases como "así se acrecentaron nuestras ligas de amistad" o "con ánimo de que me cogiera cariño". Finalmente, ya en Toluca, Villa interroga a Carlitos sobre las mujeres, después de su escape:

> —¿Y qué tal es usted para las muchachas, amiguito?
> —¿Para las muchachas, mi general?
> —Sí, amiguito, para las muchachas.
> —No sé, mi general.
> —Pues ahora lo vamos a saber (1960: 170).

Las preguntas de Villa ponen en evidencia que Carlitos no ha tenido experiencias sexuales con mujeres. Villa sospecha que es un novato. En este diálogo, vemos que no hay un reproche sobre esta falla, sino una suerte de padrinazgo para la iniciación de Jáuregui en sus obligaciones viriles. La pregunta "¿y qué tal es usted para las muchachas, amiguito?" se refiere a la experiencia sexual con mujeres, como si fuera una virtud física, al igual que ser un buen jinete o un buen corredor. En ese sentido, la relación con las mujeres, en el universo viril de Villa —cuando menos, la que podemos observar en este interrogatorio—, puede explicarse como una competencia erótica, más que como un afecto que empezó y se desarrolló en el terreno de la amistad, la lealtad y el cariño. Sin embargo, preguntar sobre las habilidades eróticas también puede interpretarse como una insinuación sexual.

Ante los ojos de sus biógrafos, Francisco Villa aparece como un hombre inclinado al afecto, más que como el revolucionario cruel que describen sus detractores. A pesar de que Friedrich Katz —el historiador más renombrado especializado en la revolución de Villa— reduce la importancia del papel de Carlitos Jáuregui y no menciona la relación afectiva que contextualiza el episodio de su escape, su trabajo incluye muchas referencias a las expresiones afectivas que Villa le dirige a su tropa e incluso a sus enemigos. Casi todas sus cartas, entrevistas y otros documentos lo reportan. Villa se dirige a los hombres de su ejército como "mis muchachitos que tanto quiero" (Katz, 1998: 217); en sus cartas al presidente Madero, quien lo encarceló —aun cuando fue uno de los guerreros clave en la revolución maderista—, su último párrafo concluye: "con afecto y respeto, como siempre" (Katz, 1996: 215). Las normas de lealtad observadas en las relaciones entre los revolucionarios despliegan una homosociedad construida por medio de los pactos afectivos, más que sobre una moral militar, de tal manera que podemos hablar de amistades íntimas y complicidades amorosas.

A pesar de que en la novela *El águila y la serpiente* no hay declaraciones que nos conduzcan a una explicitación de las relaciones homoeróticas, para el ojo del narrador (masculino), los cuerpos de los hombres son atractivos. De hecho, esta mirada se enfoca de tal forma en los cuerpos viriles que sus principios descriptivos pueden muy bien adscribirse a la categoría de la estética erótica. Así como la presencia física del héroe refuerza sus virtudes como un líder en esta intencionada narrativa épica, también podemos observar una erotización del texto épico. En este sentido, en la escena donde los soldados revolucionarios bailan con las mujeres de Magdalena, Sonora, a algunos de los líderes de la División del Norte se les describe de la siguiente manera:

> Enrique C. Llorente no se cansaba a esa hora de seguir haciendo estragos con sus grandes bigotes inflexibles y la hermosa onda de su cabellera —"ala de cuervo"— que coronaba también su gentil figura. Martínez Alomía demostraba andando que la languidez tropical y costeña se ensamblaba a maravilla con el brío preciso del norte. Rafael Zurbarán, con su habla fácil e insinuante, con sus modales perfectos, con su sutil ironía, no encontraba barreras (1928: 65).

"Haciendo estragos con sus grandes bigotes [y] su cabellera", la asimilación de la "languidez tropical y costeña" con el "brío preciso del norte" y el "habla insinuante" que no "encontraba barreras" son frases que describen los recursos seductores de estos hombres. Mientras los personajes masculinos se enfocan con tales detalles sugerentes, a las mujeres se les describe como bonitas o atractivas, sin la atención meticulosa que reciben los cuerpos de los hombres.

El general Rodolfo Fierro es uno de los personajes mayormente considerados en la novela. Un periodista estadounidense lo describe como una "bella bestia" (1928: 354) y dice que su "dulzura verbal" (1928: 353) podía persuadir a Guzmán para hacerle cualquier favor que le pidiera: "Una mañana Rodolfo Fierro llegó a la Secretaría de Guerra menos compuesto que de costumbre. En realidad su hermosa figura se conservaba íntegra. Llevaba como siempre aquel admirable par de mitasas que adquirían en sus piernas un vigor de línea extraordinario", y la descripción continúa: "Allí, cruzadas las piernas bellas y hercúleas, puesto el codo sobre la rodilla, inclinado el busto hacia la mano, mientras los dedos maceraban el rollo de tabaco y la boca despedía humo, cobraba su carácter preciso, su luz propia, su irradiación exacta" (1928: 354).

Su caracterización, vestimenta, postura, y aquellos adjetivos que subrayan la admiración le adjudican al héroe un cuerpo que hay que mirar. El personaje posa para la mirada seducida del narrador. Aun cuando se trata de un cuerpo objetivado, su postura activa y la modulación de su voz muestran que está participando activamente en este juego estético como un sujeto que atrae admiración; en otras palabras, es un sujeto seductor. Este encuentro entre el cuerpo del héroe y la mirada del narrador permite proponer una mirada erotizada a la producción textual. El deseo es trasladado a una economía verbal: la producción de cuerpos textuales que van a adornar la historia de la patria.

Sin embargo, esta ornamentación se las arregla para desviar la atención de su función decorativa; a pesar del interés que entraña para la narrativa de la nación es, por sí mismo, un cuerpo masculino erotizado, como las representaciones de los indígenas de Saturnino Herrán analizadas en el capítulo 1. El ornamento, el *parergon*, esto es, el marco del objeto artístico disociado de su contenido, conlleva la idea desinteresada de la estética propuesta por Kant en su *Crítica del juicio* (1914: 46-50). Sin embargo, en la lectura que hace Derrida de la estética kantiana, el énfasis en los elementos suplementarios, vistos independientemente de su contenido, nos saca del trabajo artístico, esto es, fuera de su intencionalidad y, por lo tanto, el texto supera todos los límites que originalmente le fueron impuestos (Derrida, 2001: 101-102). Entonces, esta divergencia abre el camino a un interés implícito más que a un purismo meramente kantiano. Cuando nos permitimos analizar la mirada del narrador sobre los cuerpos masculinos, en lugar de poner atención a la trama de la guerra, tratamos de escapar de la intencionalidad del texto por el camino de la descripción ornamental. Finalmente, no encontramos el vacío de un juego ambiguo de representaciones en el exterior de los cuerpos, sino que optamos activamente por una lectura erótica como un elemento fundamental en la dinámica de los cuerpos que constituyen la imaginación nacional, más allá de la trama bélica. Fuera de la estructura de la diégesis —la historia sobre cómo los hombres construyen la nación—, nos enfocamos en la estructura corpórea para encontrar que el cuerpo masculino es la forma más visible de lo nacional.

Las novelas de la Revolución, la pintura muralista, la poesía del grupo de los Contemporáneos y los ensayos que reflejan la identidad nacional que tuvo su comienzo en los años treinta del siglo XX , así como las películas mexicanas de la llamada Época de Oro, reiteran esta relación íntima entre la nación y las representaciones de los cuerpos masculinos, como se muestra en este libro.

¿Cómo es posible asociar el erotismo masculino en la definición estética de la patria? Si la novela de la Revolución representa el proceso temprano que construye la cultura nacional, la novela representa a la nación como un romance, como una narrativa erotizada que, de acuerdo con Doris Sommer, es evidente cuando la ficción incluye metáforas tales como germinar, concebir y procrear la nación (1993: 30-51). Para germinar una nueva sociedad, en la lectura de Sommer de la narrativa latinoamericana del siglo XIX, se articula un proyecto heterosexual, saturado de un humor sentimental. Por su parte, en las novelas de la Revolución mexicana —entre las que *El águila y la serpiente* es uno de los ejemplos más paradigmáticos—, podemos subrayar una forma de romance drásticamente diferente: una homofilia continuamente restringida por la homofobia. El círculo de seducción y represión revela una contradicción que le proporciona significado al héroe nacional: en esta sociedad falocéntrica, el cuerpo del hombre reclama su centralidad como figura heroica. Esta centralidad lo convierte en objeto de deseo. Por otra parte, si la virilidad tiene prestigio, lo afeminado es deshonroso. Volverse amanerado, en este sistema estético-erótico, significa perder el valor más preciado; por lo tanto, perder la propia virilidad significa perder la nacionalidad: justamente por ser el objeto de deseo, los cuerpos masculinos decorativos en *El águila y la serpiente* ubican la virilidad como el centro de la estética nacional.

La intimidad, en *El águila y la serpiente,* se escapa del juicio homofóbico por medio del silencio, bajo el cual el cuerpo parece actuar sin restricciones. Las miradas y los tactos no han sido codificados como signos de pecados nefandos, sino como formas de ocio comparables con los vicios, las fiestas y los juegos de azar, como los describe Guillermo Núñez Noriega en su trabajo etnográfico sobre el norte de México (1999: 209-210). Las hordas de revolucionarios parecen dedicarse ciegamente a la excitación producida por ese ir y venir entre el peligro y la euforia. Martín Luis Guzmán asiste a una de las fiestas masivas organizadas por el general Carrasco durante la ocupación de Culiacán. Él llega cuando la calle está a oscuras y…

> tropecé con algo —al parecer con las piernas de un cuerpo recostado contra la pared— y me fui de bruces hacia el lodo. Pero al extender los brazos en el curso de la caída, mis manos, abiertas en anticipación del suelo, dieron milagrosamente en la ropa de otro cuerpo, al que me agarré. Este segundo cuerpo estaba a pie firme, según noté en seguida, y fue a sus piernas a lo que me mantuve asido mientras mis rodillas se posaban en el lodo con fresca blandura. Mi salvador invisible pareció entender lo que me pasaba, pues sentí una mano fuerte que me cogía por la axila, que me ayudaba a enderezarme y que, por último, me soltaba un instante para convertirse en brazo echado sobre mis hombros, brazo cariñoso, brazo que me apretaba el cuello con inesperado afecto, sensación que se desvaneció en mí en el acto para resolverse en la de un olor humano desagradabilísimo y a vueltas con el tufo del mezcal. Entonces hice un vigoroso movimiento para soltarme de aquel cuerpo que se me juntaba; pero como el brazo me sujetó con mayor fuerza, y al mismo tiempo una puerta de la acera de enfrente dejó escapar un rayo de luz, me torné inmóvil. El que me abrazaba dijo: —¡Anda, pos y que te me quieres ir! (1928: 95-96).

Durante más de dos horas, este extraño retuvo a Guzmán. Como en el caso de la relación de Villa y Jáuregui, la actividad corpórea toma lugar en la oscuridad de lo indefinido. Es corporeidad pura en la que, debido a la torpeza de su estado de embriaguez, los signos se articulan mediante actos accidentales que eluden la conciencia. En la yuxtaposición delirante de ambos cuerpos, podemos encontrar la negociación simbólica entre la homofobia y el deseo entre hombres, las dos caras de lo masculino que construye la épica de la Revolución. La oscuridad esconde al hombre que rescata a Guzmán de caer en el lodo. El "brazo cariñoso" del salvador continúa tocándolo con un afecto inesperado, pero es rechazado inmediatamente con repulsión. Guzmán nota un olor desagradable paralelo al afecto del hombre desconocido. El texto es ambiguo sobre este rechazo: al mismo tiempo es una repulsión física debida al olor, y un temor hacia el afecto expresado por el "brazo cariñoso" que continuaba tocándolo. La exclamación "¡anda, pos y que te me quieres ir!" pone en evidencia su intención homoerótica y, por lo tanto, es rechazado para mantener las normas homofóbicas.

Esta escena de Culiacán sugiere que el machismo y el homoerotismo no necesariamente se excluyen entre sí, cuando hablamos del hombre homosocial mexicano. Sin embargo, esta declaración debe desarrollarse más, a medida que analicemos la homofobia en la génesis de la cultura posrevolucionaria. Las narraciones que se abstienen de detallar más la descripción de tactos semiaccidentales o que involucran una mirada que sugiere deseo sin revelar una atracción homoerótica, claramente muestran que la homofobia trabaja en los intersticios de las descripciones indefinidas.

Afeminando la Revolución

La presentación de la relación entre hombres en un discurso ambiguo satura la representación, no sólo de los cuerpos, sino de la misma nación, como podemos observar en los diferentes trabajos que consideramos en este libro. La homofobia se articula en los límites de lo que es y no es nacional. La homofobia revolucionaria expresa el rechazo de formas y discursos que connotan una influencia imperialista; por ejemplo, el amaneramiento afrancesado de la élite del régimen de Porfirio Díaz se ha caracterizado en varias representaciones como antinacional. En la era posrevolucionaria, la homofobia se torna una posición política que, fundamentalmente, se manifiesta en el discurso público. El afeminamiento muestra al enemigo político en una posición dominada, una puesta en entredicho que puede interpretarse como la sexualización de las relaciones de poder (Bourdieu, 2000: 35-36).

La erosión del cuerpo masculino, desde el escándalo del baile de los 41 hasta *El águila y la serpiente*, es uno de los rasgos más prominentes de los discursos políticos emancipadores. El baile de los 41 representa la política mexicana y su economía dependiente del imperialismo por medio de la exposición de la debilidad de la clase en el poder. El escándalo produjo un desempoderamiento y simbolizó una derrota para la clase dominante, para utilizar una metáfora en la que coinciden Octavio Paz y Pierre Bourdieu. La visibilización del afeminamiento nutre el discurso público que interpreta lo nacional durante las tres primeras décadas del siglo XX. El problema de la virilidad y lo amanerado, en términos de imágenes genéricas que representan nociones políticas tales como nacionalidad, dependencia y emancipación, reviste de sentido a todo el proceso de la Revolución mexicana.

En 1925, y nuevamente en 1932, los periódicos de la ciudad de México publican una serie de artículos como parte de una larga y compleja controversia sobre la cultura revolucionaria, la virilidad y el amaneramiento.[2] Más que insistir en discusiones maniqueas que presentan posiciones irreconciliables, podemos concebir, poniendo atención a los trabajos literarios y artísticos producidos al fragor de estas polémicas, una intersección constante entre virilidad y homofilia que reduce las polarizaciones y explica las contradicciones implícitas en la construcción de las imágenes masculinas mexicanas. De inmediato, notamos que no sólo los sujetos homofóbicos heterosexuales expresan un discurso antihomosexual, pues también éste aparece en los textos de quienes se autodefinen como homosexuales; en estos textos, las referencias homofóbicas parecen adelantarse a los ataques hostiles, además de someterse al orden machista. Esa autodenigración nos lleva a darnos cuenta de que el discurso homosexual incluye constantemente declaraciones homofóbicas. La homofobia existe como discurso social, como una referencia que rebasa la propia intencionalidad de quien escribe. Varios textos de Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Elías Nandino presentan una tensión entre el deseo y la abyección, un camino permitido para ser ellos mismos en la arena social, donde la referencia a la homofobia autoimpuesta es una condición que les da sentido (Butler, 1997: 33).

[2] Para una documentación más amplia sobre estas polémicas, véanse Arciniega, 1989; Guillermo Sheridan, 1999; Balderston, 1998; Long, 1995.

En el tema de la intersección, quiero subrayar que la construcción de lo que puede llamarse estética nacional podría explicarse en términos de transfiguraciones que suceden a pesar de (y debido a) la polarización que permea las controversias de los años veinte y treinta del siglo XX. La noción de la homosexualidad como una enfermedad y el temor a ser contagiado por ella son las afirmaciones más comunes en los argumentos de quienes proponen que la nación debe ser viril (es decir, homofóbica). En las controversias de 1925 y 1932, la homosexualidad se describe como una decadencia social, una enfermedad altamente infecciosa que amenaza a la virilidad y que afecta la solidez de las instituciones revolucionarias.[3] La idea de contaminación, que fue parte de los temores que constituyeron la moral socialista-nacionalista de la mayoría de los artistas e intelectuales revolucionarios del periodo, impregna los argumentos en favor de un estado viril que podemos leer en varios artículos periodísticos que forman parte de estas controversias. Los artistas e intelectuales pensaban que era imperativo prevenir al Estado de la enfermedad del afeminamiento en la vida pública y la literatura (que es el lugar donde se imagina la nación).

En febrero de 1925, en un artículo titulado "Miseria del hombre de letras", Julio Jiménez Rueda declara: "la vida burocrática mata en el intelectual toda virilidad, por eso los eunucos abundan en las oficinas [...] la literatura se empequeñece y afemina" (citado en Díaz Arciniegas, 1989: 115). La idea del afeminamiento corresponde a la falta de nacionalismo, la ausencia de compromiso social y conciencia histórica. Los representantes del Estado decretan la virilidad de la literatura en esos términos. Al ser designado director de la Oficina de Educación Pública, José Manuel Puig Casauranc afirma en su discurso inaugural que su administración "ayudará a la divulgación de toda obra mexicana en que la decoración amanerada de una falsa comprensión esté substituida por la otra decoración, hosca y severa, y a veces fría pero siempre cierta en nuestra vida misma" (citado en Díaz Arciniegas, 1989: 89). El discurso del Estado establece que el amaneramiento implica una comprensión falsa; es engañoso y antinacional, mientras que lo patriótico se caracteriza en términos estéticos y de género, como viril, y por lo tanto, la virilidad se asocia con las palabras "hosco" y "realista". De hecho, estos adjetivos serán utilizados para definir tres de los modelos estéticos asociados con el Estado revolucionario: la Escuela Mexicana de Pintura (en la que el muralismo es la expresión más prominente), el grupo de poetas de los estridentistas (una suerte de movimiento futurista y socialmente orientado) y las novelas sobre la Revolución.

La estética nacionalista, al distinguirse a sí misma como realista y viril, abre el camino a la categorización de formas artísticas en una lógica binaria: realista *versus* fantástica, viril *versus* afeminada, hosco *versus* amanerado. Con estos binomios, las características nacionales adquieren el valor dominante. No es precisamente la norma heterosexual, sino el nacionalismo viril que impone el criterio para valorar las expresiones estéticas y, en consecuencia, los atributos de género, el que domina la hegemonía política y controla la esfera pública. De acuerdo con Casauranc, lo femenino y lo amanerado son expelidos del proyecto estético nacional. ¿Significa esto que la virilidad visible y la masculinización son las únicas expresiones estéticas autorizadas? Las mujeres que participan en la vida intelectual y artística del periodo posrevolucionario se asimilan a esta norma en la medida en que son percibidas y construidas como figuras viriles. Tales son los casos de Gabriela Mistral y Frida Khalo, dos mujeres con una gran visibilidad pública.[4]

Salvador Novo es la persona más expuesta a los ojos de los intelectuales que defienden la virilidad del Estado. Además de ser uno de los escritores satíricos más cáusticos entre 1920 y 1970, su cuerpo se convierte en un ícono que representa el afeminamiento execrado de la estética política de la Revolución. Las pinturas de Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera, Antonio Ruiz "el Corcito" y otros que retrataron a Novo, merecen una consideración más amplia que la que se les ha dado en el capítulo anterior. Sin lugar a dudas, Novo es el personaje descrito en el artículo "Por el ojo de la llave. Literatura y bilis", de autor anónimo, publicado el 23 de mayo de 1932 en el periódico *El Universal*: "entonces los literatos, ojerosos y exangües, son más nerviosos que nunca. Se polvean y murmuran los unos a los otros. Se depilan las cejas y desuellan al colega. Y no

---

[3] Robert M. Irwing hace notar —siguiendo las sugerencias de Carlos Monsiváis—, que hay una freudización del país a principios del siglo XX : la homofobia en México tiene una influencia importante del psicoanálisis (Irwin, 1998: 32). En un trabajo anterior, al escribir sobre la autobiografía de Salvador Novo, señalé que el psicoanálisis le permite al sujeto homosexual reconocerse a sí mismo como homosexual, esto es, conocerse a sí mismo por medio de la patología. Es necesario pasar a través del estigma de la patología para llegar al autoconocimiento, como si la definición de la homosexualidad requiriera la precondición de la homofobia autoimpuesta (Domínguez, 2001: 137-138). Por otra parte, Antonio Marquet sugiere que, aun cuando Novo rechaza al psicoanálisis por considerarlo un "atentado doloroso", utiliza su jerga muy frecuentemente; esto es, lo que lo empodera desde el momento en que le da armas de conocimiento, experiencia y un léxico que le permite organizar sus recuerdos dentro de una lógica explicativa, para reconstruirlos y, finalmente, inventarlos (2001: 47). El discurso patológico es, por lo tanto, uno de los principales soportes para conocer la homosexualidad y se vuelve una condición de su aparición en el ámbito público.

[4] En su libro *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*, Licia Fiol-Matta observa que la masculinización de Gabriela Mistral fue conveniente para el proyecto educativo promovido por Vasconcelos, al afirmar éste que la poeta chilena no era femenina y representaba una figura fuerte (2002: 9-10).

desaprovechan jamás la ocasión de lanzar pullas, pasando la punta del meñique manicurado por los labios para emparejar el color" (citado en Sheridan, 1999: 230-231). La artificialidad de los cosméticos contrasta con la rudeza franca del tipo viril. Los temas desarrollados en cartas, manifiestos, opiniones editoriales y breves notas aclaratorias asocian interminablemente el amaneramiento con la influencia europea, las vanguardias no estridentistas (esto es, la estética vanguardista no revolucionaria, practicada por los escritores puristas) y la posición universalista. Este afeminamiento se presenta como una enfermedad social que debilita la cultura revolucionaria y como una postura colonialista que opera en contra de la patria.

Por no tener los atributos viriles esperados por las voces dominantes del Estado revolucionario, la otra vanguardia, la del grupo de la revista *Contemporáneos* permanece excluida de la estética oficial; así, en 1934, era perfectamente aceptable que los miembros de este grupo fueran removidos de cualquier puesto del servicio público, debido a su "dudosa condición psicológica" (citado en Balderston, 1998: 62). Uno de los escritores que firmaron un requerimiento para esta destitución fue José Rubén Romero, un novelista de la Revolución. Aun cuando él proclama la virilidad de la Revolución, al participar en las controversias sobre la cultura nacional, algunos de los protagonistas de sus novelas son afeminados. En su *Apuntes de un lugareño*, el narrador describe a Gabino, dueño de una tienda de abarrotes de un pueblo, como un "tipo afeminado, de andares zarandeadores, pleitero contumaz con todas las comadres del barrio y que, como una mujer, se cobijaba con un chal a cuadros y fumaba sosteniéndose un codo con la otra mano" (1964a: 54). Sin embargo, este personaje conduce las discusiones de un grupo que se reúne todas las tardes en su tienda, el único lugar donde el pueblo tiene acceso a trabajos literarios y puede enterarse de los acontecimientos políticos. Hipócritamente, mientras Romero demanda la expulsión de los intelectuales afeminados del servicio público, en su novela, el personaje amanerado cumple el papel de diseminar los ideales revolucionarios. En vez de describir el campo de batalla, el espacio usual de la novela de la Revolución donde se desarrollan las relaciones homosociales —como lo vimos en la novela de Martín Luis Guzmán—, en las de Romero, la vida permanece en la rutina cotidiana del ambiente rural. Mientras la situación extraordinaria de la guerra puede explicar la emergencia de contactos homoeróticos en novelas como las de Guzmán, en la quietud de *Apuntes de un lugareño*, el personaje homosexual está de antemano establecido. Se puede argüir que Gabino pertenece a una tipología social específica para porporcionarle a esta novela rasgos costumbristas. En contraste con la intolerancia que expresa Romero contra los Contemporáneos, en su novela tiene una postura más tolerante: él no considera a Gabino un enfermo o un personaje antisocial, como es evidente por el papel de liderazgo que le asigna.

En otra novela de Romero, *Desbandada*, un hombre soltero, quien es también el dueño de una tienda de abarrotes y a quien le gusta jugar en el río con los adolescentes del pueblo, narra su propia historia (1964b: 148). En este caso, el personaje no es amanerado como Gabino, pero es también el líder de opinión cuando se juntan los vecinos. Se trata de un personaje ideológico que proclama las ideas políticas de la Revolución. Al final de la novela, las hordas revolucionarias invaden el pueblo y el comerciante se esconde cobardemente en la iglesia con las mujeres. Si el personaje homosexual emite ideas revolucionarias y si la violencia no se considera revolucionaria —el personaje más revolucionario escapa de la violencia—, entonces la virilidad no necesariamente define a la Revolución en la perspectiva de la novela. Esta contradicción nos lleva a sugerir que la crítica de la Revolución se basa en la crítica de la violencia viril. El papel de dirigir la inteligencia en el medio rural asignado a los personajes no viriles es un tema que podemos encontrar en varias novelas de esta corriente. Personajes cobardes, ambiguos y débiles contrastan con los héroes, cuya agresividad iletrada pone en escena el espectáculo de la destrucción.

La violencia desenfocada, sin una articulación ideológica sólida, es la forma del heroísmo en la mayoría de estas novelas. Tal es el caso de *Los de abajo,* de Mariano Azuela; *Se llevaron el cañón para Bachimba,* de Felipe Muñoz o *Tropa vieja,* de Francisco L. Urquizo, por mencionar algunas. En esta última, los personajes no viriles están ausentes, a pesar de que la mayor parte de la obra se ubica en la reclusión militar. De acuerdo con el narrador, la introducción de las mujeres en la base militar explica la ausencia del homoerotismo.

> Dicen que más antes no entraban las mujeres aquí y que en el rancho echaban alcanfor y quién sabe qué otras tarugadas para que a la gente no le diera ganas de mujer. Creo que se estaba volviendo esto una bola de maricones y cuarenta y unos y pensaron con acierto que el Ejército es siempre el Ejército, esté como esté, y que era mejor que tuvieran entrada libre las *pizcapochas* (1964: 470).

El temor explícito es que el ejército pierda su virilidad y se convierta en "una bola de maricones y cuarenta y unos" (número que se ha vuelto una referencia emblemática para referirse a los homosexuales desde el escándalo del ya mencionado baile de travestis de 1901). Estas precauciones que el ejército se ve

obligado a tomar implican que el afeminamiento era posible y que era considerado catastrófico para una institución viril como el ejército. "El Ejército es siempre el Ejército" es un enunciado tautológico que significa que, bajo ninguna circunstancia, debe permitirse que el amaneramiento debilite a los soldados, en la medida en que la virilidad es intrínseca al ejército. Este corolario nos permite argumentar que la reiteración constante y el reforzamiento de la heterosexualidad puede construir la virilidad nacional. Tal reiteración presupone una higiene necesaria, una precaución profiláctica para mantener el vigor nacional. Las instituciones del Estado que están a cargo de controlar los cuerpos equiparan el mantenimiento de la virilidad del ejército con el mantenimiento de la salud de la nación.

Como observamos en los ejemplos literarios incluidos en este capítulo, la homosociedad puede definirse, por un lado, como una veneración del cuerpo masculino, aun cuando sea constreñida por la norma homofóbica. Por el otro, la homofobia se caracteriza en términos de temor al afeminamiento. Así, en el sistema patriarcal que domina la vida pública mexicana, debilidad y amaneramiento, más que una atracción de hombre a hombre, se considera una enfermedad social. Sin embargo, la presencia de los personajes afeminados o con deficiencias viriles en las novelas revolucionarias, así como en la esfera pública, contradice las normas de la virilidad a tal grado que, como resultado de la extrapolación de la hombría y su crítica en las controversias intelectuales sobre la cultura nacional en los años veinte y treinta, los intelectuales mexicanos se inclinan más por criticar el machismo de la cultura nacional, como podremos ver en los capítulos siguientes.

4. El hombre sentimental: la educación del macho en la cinematografía mexicana

En este capítulo examino la construcción de la masculinidad y la nación mexicana en la cinematografía de los años 1930-1950, a partir de la formulación de las siguientes preguntas: ¿cómo se prescribe la masculinidad como parte de un proyecto de Estado en este arte ampliamente difundido?, ¿cuáles son las características del comportamiento del macho promovidas por esta cinematografía? Y, finalmente, ¿cómo la misoginia, la homofobia y la homosociedad funcionan en la construcción de la virilidad hegemónica? Más que establecer una tipología de las masculinidades mexicanas, nos importa discutir cómo dentro de las representaciones de los hombres se manifiestan diversas disputas que conjugan las definiciones de género con las controversias políticas, esto es, las interpretaciones sexogenéricas de la identidad nacional. Así, los límites y exclusiones, las estrategias de enmascaramiento y travestimiento son los ejes de análisis que nos permiten reconocer que las masculinidades consisten en asignaciones que resultan de ansiedades fóbicas y pactos homosociales sometidos constantemente a intervenciones seductivas que las deconstruyen.

Como en la literatura, la cinematografía clásica mexicana propone la homosociedad (o lo que Celia Amorós llama "pactos patriarcales") como una estructura de formación masculina. Podemos observar esta estructura tanto en las películas sobre la Revolución como en la comedia ranchera, un género melodramático en el que los valores machistas se exaltan en un ambiente festivo, marcado por la nostalgia conservadora de la vida rural porfiriana. En estos melodramas de machos, los personajes femeninos tienden a jugar dos tipos de papel: pueden servir para reforzar una clase de código moral o pueden ser descritos como objetos de deseo que sienten culpa por su propio atractivo. En este sentido, temor y culpa se convierten en las dos contribuciones principales a la misoginia en la cinematografía mexicana. La homofobia también se analiza como un límite de la estructura homosocial en los filmes urbanos de los años cincuenta. Como en la novela revolucionaria, el análisis de estas películas destaca la presencia de la atracción homoerótica bajo postulados machistas, como una de las principales paradojas de la representación de la masculinidad.

Estética revolucionaria y caracterización de la hombría

Después de la Revolución, el esfuerzo político por consolidar el Estado mexicano generó diversos tipos de expresiones artísticas que ayudaron a definir las características de la nación. De acuerdo con Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil (1994: 22-26), desde los años treinta, la cinematografía mexicana tuvo a su cargo la diseminación de los prototipos que normaron los comportamientos colectivos y las ideas. Asimismo, la compleja maquinaria y la resonancia espectacular que tuvo la industria fílmica nacional hicieron posibles los materiales simbólicos que constituyeron las identidades nacionales de género. El melodrama fue la vía para esta estructuración. De la misma manera en que Doris Sommer, en su *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America* (1993: 30), analiza las alegorías del amor en las narraciones hispanoamericanas del siglo XIX para entender la formación de las identidades nacionales, este capítulo explora la relación alegórica entre la identidad nacional y las descripciones de la masculinidad en la cinematografía clásica mexicana: desde los años treinta hasta los cincuenta, incluyendo el periodo de la llamada "época de oro" (años cuarenta). Como hemos venido diciendo a lo largo de este libro, la formación de una identidad nacional es intrínseca a la formación de la masculinidad en la cultura posrevolucionaria mexicana. En su trabajo sobre la iconografía de Pedro Infante, Sergio de la Mora sugiere que las estrategias para la construcción de las masculinidades están estrechamente relacionadas con la retórica de lo nacional (2006: 46-49).

Durante el régimen de Lázaro Cárdenas, se creó el Departamento de Actividades Cinematográficas bajo la dirección del compositor Carlos Chávez. Además de materiales educativos breves, esta oficina produjo el

filme *Redes* (dirigido por Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann, en 1934), con el objetivo de promover los valores colectivos que supuestamente iban a consolidar el proyecto revolucionario. Junto con artistas e intelectuales que defendían la idea de una nación viril, durante las controversias de 1925 y 1932, a las que nos referimos en el capítulo 3, la cinematografía mexicana nacional se convirtió en una poderosa institución preocupada por configurar una cultura centrada en lo masculino. *Redes* utiliza imágenes de los revolucionarios y de la fuerza de trabajo nacional como modelos de ciudadanía. La estética socialista es plenamente evidente en esta película, como lo es en el muralismo. Este sistema estético mantuvo, entre otras cosas, la fisura abierta entre la Iglesia y el Estado tras el conflicto cristero (1927-1929).

Sergei M. Eisenstein, el legendario cineasta soviético, llegó a México en 1932 para trabajar en su filme *¡Viva México!,* un proyecto que nunca concluyó, aun cuando tuvo un gran impacto en producciones mexicanas subsecuentes. Los vastos paisajes y las representaciones de la colectividad nacional que encontramos en este rodaje influyeron en la estética de la cinematografía mexicana durante varias décadas. En los años treinta, dos factores importantes hicieron propicia la cinematografía para el proyecto posrevolucionario: las masas ya se habían aficionado a la pantalla, gracias a la seducción de las producciones estadounidenses, italianas y alemanas, y el sonido era un elemento recientemente incorporado que ofrecía excelentes oportunidades para la diseminación ideológica. En 1936, el presidente Lázaro Cárdenas fundó el primer Archivo Nacional Cinematográfico y decretó que todas las casas cinematográficas lanzaran una película mexicana por mes (Viñas, 1987: 95). Era evidente que el Estado revolucionario, inclinado a controlar su economía y educación, consideraba el cinematógrafo como una vía de formación ciudadana. Así, la cinematografía mexicana se convirtió en un instrumento de adoctrinamiento para el Estado y un espectáculo para las masas.

En la literatura y cinematografía del periodo posrevolucionario, las representaciones del hombre constituyen el centro del discurso que construye el imaginario nacional. El eje temático de este imaginario se basa en la idea de que la virilidad se sustenta en la homosociedad. Éste es un mundo gregario y una estructura altamente sistematizada que promueve la historia nacional como una narrativa centrada en el varón. En este sentido, crear la nación es proponer una mitología que simboliza la sustancia de la tierra paterna, esto es, que instala la hegemonía del patriarcado. Entendemos la hegemonía como una serie de estrategias de dominación, articuladas en narraciones, imágenes y conceptos que forman un todo coherente. Ésta opera por medio de la confluencia del poder, que universaliza lo particular (Butler, Laclau y Žižek, 2000: 46). El discurso homosocial se legitima como la hegemonía cuando se aboca a la emancipación de la colectividad; por lo tanto, la virilidad adquiere consenso como el emancipador revolucionario y se convierte en el constructor de la nación.

La estética revolucionaria consiste en exaltar las sagas colectivas en una metonimia que extiende los logros de los héroes particulares a toda la sociedad. Así, esta colectividad se concentra en una entidad homogénea expresada como una virilidad incuestionable, libre de debilidades o amaneramientos femeninos. Tal es la moralidad en la que se funda la patria. La colectivización, además de promover una ética socialista, refuerza la dominación patriarcal. En las películas de Emilio "Indio" Fernández, los sufrimientos colectivos encuentran descanso en la protección que brinda la figura paterna o heroica: el cura, en *María Candelaria* (1943), o el presidente Lázaro Cárdenas, en *Río Escondido* (1947), por ejemplo. En este último, la vocación de un Estado protector se alegoriza en la figura paternal del presidente y acusa la naturaleza patriarcal del proyecto nacional. En otros trabajos del Indio Fernández, como su ópera prima *La Isla de la Pasión* (1941), *Flor silvestre* (1943), *Bugambilia* (1944) y *Enamorada* (1946), las historias muestran cómo los padres confrontan a sus hijos en la selección de una pareja adecuada.

Los contrastes sociales que involucran narraciones sentimentales son también los temas recurrentes de estas obras. En *La Isla de la Pasión* y *Bugambilia*, hombres jóvenes y pobres, enamorados de las hijas de oligarcas poderosos, defienden su amor hasta la muerte. En *Flor silvestre*, el hijo del propietario de una hacienda, José Luis, se convierte en un revolucionario que se casa secretamente con Esperanza, una pobre campesina. Después del ataque de un grupo de bandidos que se hacen pasar por revolucionarios (un motivo que también podemos encontrar en *Las abandonadas,* también del Indio Fernández), José Luis fallece tratando de rescatar a Esperanza y su pequeño hijo. En este sentido, los hombres jóvenes enamorados que se oponen a padres poderosos también son retratados como héroes de la colectividad. El romance del nuevo Estado mexicano se propone como una generación naciente melodramática, en la que concurren la lucha por el amor y la lucha por la justicia. Los personajes masculinos forman relaciones amorosas que cruzan las barreras sociales y confrontan continuamente a los hombres poderosos de la vieja generación hegemónica. Los jóvenes héroes no necesariamente tienen éxito; en cambio, el sacrificio y la frustración convierten los romances en un *pathos* inexorable, evidente en gran parte del arte posrevolucionario. Como ya vimos en el capítulo 3, las novelas revolucionarias tienden a presentar la Revolución en términos de destrucción sin

sensibilidad. Entre los pintores, merecen mención los trabajos de José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Éstos nos llevan a una interpretación pesimista de la realidad social que contrasta agudamente con el optimismo del arte socialista.[1] El héroe de los romances del Indio Fernández, principalmente interpretado por Pedro Armendáriz, no representa a un revolucionario, sino un proyecto fallido que puede explicarse, cuando menos, en dos aspectos: *a)* no se altera el patriarcado, ya que la contienda entre el joven héroe y el viejo oligarca solamente establecen una continuidad en la supremacía masculina, y *b)* no propone una revolución en términos de transformación social; en cambio, parece establecer un postulado fatalista sobre la inmovilidad de la oligarquía nacional.

El melodrama masculino o la configuración del machismo y la misoginia

Más que un optimismo revolucionario, es la historia mexicana constantemente dolorosa la que se despliega visiblemente en la literatura, el arte y la cinematografía, mostrando la persistencia de la cultura porfiriana. En ninguna parte se celebra la Revolución. En cambio, una visión nostálgica domina el panorama cultural. El *pathos* de la Revolución frustrada que mencionamos anteriormente revela la falta de efectividad de la transformación cultural y social propuesta por el nuevo Estado. La nación es básicamente definida bajo las mismas premisas del regimen porfirista. Carlos Monsiváis y Elisa Muñiz coinciden en sus puntos de vista cuando señalan la continuidad de los valores de la era de Porfirio Díaz y el periodo posrevolucionario. Para Monsiváis,

> Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos (como después Jorge Cuesta y Salvador Novo) extraen las fundamentaciones éticas de sus diatribas del sistema cultural que los formó, el Porfiriato, con su nacionalismo como esperanza de otra nacionalidad, sus mezclas de positivismo y catolicidad y su amor a la dictadura y el progreso (1977: 27).

Los cuatro autores a los que se refiere Monsiváis también son los principales ideólogos de la cultura posrevolucionaria. No es difícil notar que los motivos de los principios católicos y positivistas prevalecen en la sociedad posrevolucionaria. Elsa Muñiz observa que el catecismo del padre Ripalta y el *Manual de cortesía y las buenas costumbres* de Manuel A. Carreño condujeron la educación moral de la clase media desde el siglo XIX hasta el periodo posrevolucionario (2002: 27-28).[2] De acuerdo con las entrevistas que les hizo Muñiz a mujeres que vivieron durante este último periodo, las familias pudientes del Porfiriato se convirtieron en la clase media de la ciudad de México. A pesar de que la Revolución las venció, la hegemonía ideológica establecida durante el Porfiriato todavía dominaba la vida mexicana. La cultura del periodo posrevolucionario, especialmente la de masas creada por la cinematografía, mantuvo el conservadurismo posterior al Porfiriato. Desde el punto de vista de Monsiváis, las imágenes del machismo y los valores familiares construyeron la "grandeza sentimental" del melodrama fílmico en los años treinta (1977: 30-31). El cine clásico mexicano nos muestra cómo fueron inculcados el recato y el decoro como preceptos morales tradicionales que fundaron la patria y la familia del Porfiriato. El concepto de masculinidad dejó de presentarse como un delirio retador de las pasiones mortales de los héroes revolucionarios para convertirse en una conciencia moral atenuada, mayormente prescrita por las voces maternas. Parte de este cambio estuvo marcado por el surgimiento del género fílmico de la comedia ranchera, que mostraba charros cantores de la clase hacendada y que consistentemente se peleaban por las mujeres o deudas de juego, o trataban de vengar alguna afrenta familiar.

La imagen de la masculinidad retratada en la comedia ranchera no es la del héroe emancipatorio de la novela revolucionaria o, incluso, la de los filmes revolucionarios, sino la del héroe alejado de la necesidad histórica. La comedia ranchera retrata una figura heroica sin acciones heroicas —hombres belicosos y enérgicos sin la habilidad ni la inclinación para pelear en contra de la opresión—. La estructura social de *Allá en el Rancho Grande* (1936) y *Los tres García* (1946) —dos ejemplos paradigmáticos de este género—

---

[1] En octubre de 2003, el Museo Carrillo Gil de la ciudad de México exhibió la exposición *Estética socialista en México: siglo XX ,* que se enfocó en cómo influyó la estética socialista en la formación del imaginario nacional. En el arte socialista mexicano, la educación de las masas y la exaltación de la raza de bronce (la versión mexicana del nuevo hombre, propuesta por José Vasconcelos en *La raza cósmica*) son los dos temas principales. La iconografía de la Escuela Mexicana de Pintura, a la que pertenecían Orozco y Siqueiros, retrata a este hombre de bronce como el mestizo que es la víctima sacrificada y el sujeto violento al mismo tiempo. Así, el *pathos* que define la imagen masculina en esta estética consiste en una paradoja: una utopía del tabajo y la vitalidad se retrata con cuerpos ensangrentados, victimizados hasta el punto del fatalismo.

[2] De hecho, el *Manual* de Carreño estuvo vigente en ciertos sectores mexicanos hasta principios de los años noventa, época en que Armando Vega-Gil publicó su *Anti-carreño. Manual de las malas costumbres* (1993).

evoca una sociedad feudal idealizada, ubicada dentro del sistema hacendario prerrevolucionario, a contracorriente del proceso de la reforma agraria, que comenzó antes de la producción de estas películas. Mientras que, en la novela de la Revolución, la admiración por la virilidad va de la mano de las acciones valientes que se llevan a cabo en bien de la colectividad, en la comedia ranchera, el melodrama inventa una supremacía sentimental del macho, y la audiencia es educada en las virtudes de la violencia, y en gran medida, en los lamentos de los machos.

Los tres García, de Ismael Rodríguez, es probablemente el filme más elocuente respecto a las contradicciones que caracterizan al macho: arrebato y contención moral, rebeldía y vasallaje. En esta película, la abuela, Luisa García (Sara García), representa la santidad femenina que reprime la mayoría de los caprichos de los personajes masculinos. Arrebato y contención, rebeldía y sometimiento son los movimientos de sístole y diástole de la economía emocional y moral de la sociedad machista, según se representa en la cinematografía popular mexicana.

Luisa García es una viuda, dueña de una finca. Sus hijos fueron asesinados como resultado de una serie de venganzas que su familia ha perpetuado durante generaciones con la familia López, y se espera que sus tres nietos continúen con ella, además de usar armas, seducir mujeres y observar una obediencia incondicional a la voluntad de su abuela, aun cuando las leyes dicten lo contrario. Cada uno de los nietos es un personaje estereotipado: Luis Antonio (Pedro Infante) es un hombre mujeriego que canta y seduce a todas las mujeres del pueblo; José Luis (Abel Salazar) es un hombre resentido, sentimental y orgulloso, y Luis Manuel (Víctor Manuel Mendoza) es un profesionista exitoso y arrogante. La abuela no reprime sus vicios ni defectos, tampoco su cobardía o su falta de respeto hacia ella. Ella los motiva a pelear, como le dice al cura cuando éste le sugiere que los desarme: "Prefiero verlos muertos, defendiéndose como hombres, a vivos y cobardes". Orgullo, sentimentalismo, seducción, venganza y competencia son los principios que definen las acciones de los tres hermanos. Toda esta comedia no parece criticar el machismo, sino que lo orquesta como el modelo a emular. Así, puede asociarse con la propaganda de virilidad como un atributo de la cultura nacional que discutimos en el capítulo 3. Se trata de una propaganda que identifica el ser macho con el ser nacional y sostiene la política de la hegemonía patriarcal.

En *Los tres García*, los personajes masculinos son poderosos y deseables. Este poder se despliega en la justificación constante del uso de las armas y el reforzamiento de las conductas belicosas. Este poder no connota resistencia política como en los personajes construidos por el Indio Fernández, sino que sirve para mantener la posición social opresiva de los personajes. Este comportamiento violento se combina con una dominación seductora que puede verse en la secuencia de los sueños: cuando Luis Antonio besa a Lupita (Marga López), la prima americana a la que cortejan los tres García a lo largo de la película, un grupo de mujeres vestidas de negro aparece llorando para llamar su atención; él le dice a Lupita que esas mujeres son "las abandonadas", dando a entender que él las dejó.[3] La cámara se enfoca en Luis Antonio, quien gesticula desdeñosamente, mientras el grupo de mujeres le ruega. Como en la novela revolucionaria, la imagen del héroe se ubica en el centro del escenario como un sujeto que sufre, seduce, se enoja, ordena, lanza sus opiniones, expresa su euforia o, como en esta secuencia, posa como el inalcanzable objeto del deseo. Sus actos seductores nunca se condenan, sino que se celebran. Durante la fiesta del cumpleaños de la abuela, él canta "dicen que soy mujeriego/no lo puedo remediar". Si es inevitable engañar a las mujeres y seguir siendo deseado, entonces el machismo debe ser el componente natural del ser varón, una bendición que los hombres mexicanos poseen congénitamente. La abuela está ahí para controlar, envalentonar y garantizar que el machismo tradicional esté situado en el corazón de la identidad nacional.

Los hombres despliegan un rango tan amplio de emociones que la sensibilidad masculina domina claramente la educación sentimental de esta película. La función del varón como protagonista se representa como la enunciación y ejecución de sus emociones. Su dominio se basa en razones sentimentales. La subjetividad sólo existe por la vía del discurso; esto es, el sujeto es simultáneamente el productor y el producto del discurso (Hans, 1995: 2). Debido a que se centra en el despliegue o expresión de sus emociones, la masculinidad en la cinematografía mexicana puede describirse como la subjetividad de la exacerbación emocional. El personaje masculino expresa sus sentimientos por medio de diatribas, gritos y lágrimas. Con estas manifestaciones, él establece su poder.

---

[3] Recuérdese que, paralelamente a la comedia ranchera, los filmes sobre prostitutas constituyen otra línea importante de la cinematografía mexicana. Un *leit motif* de estas películas (como podemos ver en *Santa*, *La mujer del puerto*, etcétera) es la decepción y el abandono que sufren las jóvenes originarias de las áreas rurales por parte de los machos seductores. En 1944 —dos años antes de *Los tres García*—, fue estrenada *Las abandonadas* (dirigida por Emilio "Indio" Fernández). Esta cinta es una de las piezas más significativas de los dramas sobre prostitutas y también incluye, como punto de partida del destino de las mujeres, el engaño del hombre. Cuando Luis Antonio dice "son las abandonadas", muy probablemente se refiera a esta película del Indio Fernández.

En la película *Coqueta* (dirigida por Fernando A. Rivero, en 1949), Ramón (Agustín Lara) es un pianista de cabaret. Él se lleva a su casa a una bailarina, Marta (Ninón Sevilla), una noche en que ella bebe de más y se pelea con sus compañeras en un concurso de rumba. En muchos aspectos, la historia es una reminiscencia de la novela de Federico Gamboa y la película *Santa* (dirigida por Antonio Moreno, en 1932), que ha sido paradigmática en la cinematografía mexicana sobre el tema de la prostitución. En *Coqueta*, el pianista malinterpreta los gestos de gratitud de la bailarina y cree que ella está correspondiendo a su cortejo. De hecho, ella está enamorada de su hijo, lo que produce una rivalidad entre ambos. En una secuencia clave, Ramón canta tristemente sobre la crueldad de la bailarina hacia él, mientras ella lo escucha detrás del escenario. En la secuencia subsecuente, Ramón le dispara a Marta en su camerino, y ella muere horas después en el hospital. Desde el título, la película culpa a la mujer por su fatalidad, mientras justifica el crimen del pianista, quien expresa su dolor como macho victimizado. Aquí, la moral patriarcal castiga a la mujer, debido a que su cuerpo es deseado por un hombre, aun cuando ella rechaza convertirse en su objeto sexual (Lagarde, 1990: 544).

A pesar de su conflicto con estas figuras femeninas —las que imponen la contención moral (la figura materna en *Los tres García*) y las que lo provocan a castigarlas y cometer un crimen (la mujer deseada de *Coqueta*)—, el sujeto masculino encuentra cobijo en el espacio de la homosociedad. Ahí encuentra el telón de fondo perfecto para la actuación y los discursos que lo eleven a una posición de sujeto dominante. Sin embargo, en la cinematografía mexicana, tanto la condena del hombre por parte de la figura materna como la condena de la mujer pecadora por parte del hombre, constriñen la homosociedad. Mientras que en la novela de la Revolución la sociedad depende de las circunstancias heroicas, racionalizadas en el contexto de la emergencia nacional, en la cinematografía clásica (que se produce en el mismo periodo de la novela de la Revolución), las estructuras morales erigen una barrera misógina: la madre que culpa y la mujer culpable son, entonces, las dos sombras que corroen la soberanía hedonista del macho. Si éste encuentra en la relación homosocial un ambiente que lo alivie de la carga de la moralidad de la mujer, no significa que las mujeres estén completamente excluidas de los espacios homosociales. En el hedonismo homosocial, la presencia de, o la alusión a las mujeres, las recupera como objetos de posesión y cambio, como apunta Gayle Rubin (1986: 111).

¿Cómo podemos, entonces, caracterizar la homosociedad masculina en la cinematografía mexicana? Una respuesta obvia es la competencia, en tanto que la lucha por el poder despliega el contenido de las relaciones masculinas. *Allá en el Rancho Grande* (dirigida por Fernando de Fuentes, en 1936) se basa en esta lógica competitiva. José Francisco es un huérfano que crece en el Rancho Grande y se convierte en el mejor amigo del hijo del dueño, Felipe. José Francisco está secretamente enamorado de Crucita, su hermanastra, y ha prometido casarse con ella si gana una carrera de caballos en el Rancho Chico. Felipe también siente atracción por Crucita y le paga a su madrastra para que le arregle una cita con ella, sin su consentimiento. Por la noche, dos sirvientes ven a Crucita y Felipe caminando juntos, cuando éste la acompaña a su casa al saber que ella había sido llevada a la hacienda por engaño. Al día siguiente, José Francisco gana la carrera y, en la cantina, anuncia su decisión de casarse con Crucita. La celebración se transforma en un silencio incómodo que da lugar a alusiones sobre la mala reputación de su prometida. José Francisco reta a uno de los hombres que dijo que conocía tal reputación de Crucita a una competencia de improvisación de versos en los que tiene que demostrar su acusación. El diálogo en las canciones populares es un ejemplo paradigmático de esta suerte de justas, que sucede típicamente en momentos de ocio. Cuando él llega a la cantina, una atmósfera extraña desalienta la fiesta. Por los versos, se da cuenta de que Felipe, el patrón, y Crucita fueron vistos juntos la noche anterior. La fiesta se convierte en una disputa por la posesión, el honor, la traición y la culpa. Los hombres tienen que demostrar su fuerza moral y psicológica a sus compañeros en el espacio público. En la cantina, ellos revelan sus asuntos personales, que en lugar de guardarse en privado, se utilizan para aumentar o reducir el prestigio del macho frente a la colectividad. El espacio público no se utiliza para disputar asuntos públicos, como la explotación del campesinado o la inseguridad social, sino para discutir asuntos familiares y de la intimidad sentimental. En *Allá en el Rancho Grande*, los temas de la moral patriarcal remplazan a la estética socialista como el centro de la representación de lo social. Mientras que la estética de *Redes*, y la mayor parte de las películas dirigidas por Emilio "Indio" Fernández, le da importancia a la lucha de clases, los abusos sociales y la marginación como problemas nacionales, la comedia ranchera, de la que *Allá en el Rancho Grande* y *Los tres García* son los ejemplos más famosos, ignora estos asuntos sociales. Más que una saga social, en el cual el héroe encarna las luchas nacionales, la comedia ranchera nos presenta una visión conservadora de la masculinidad de la clase media. Esta nostalgia por la era porfirista sugiere una decepción del Estado revolucionario, así como la emergencia de una nueva clase media urbana que necesita valores conservadores y narraciones nacionales que resulten inocuas para este punto de vista conservador.

Antes de descartar estos trabajos fundacionales del melodrama masculino de la comedia ranchera, tenemos que reconocer el hecho de que, aun cuando estos filmes proponen una imagen masculina nostálgica posrevolucionaria, son totalmente cómplices con la noción de virilidad que defendieron los intelectuales de la Revolución. En *Allá en el Rancho Grande* y *Los tres García*, la presencia en primer plano del cuerpo del hombre se concibe como el emblema de la patria, pues esta imagen es la figura privilegiada de lo que es bueno y deseable para las masas.

Como en la novela revolucionaria, la supremacía del macho requiere de un sistema en el que prevalezcan los valores homosociales. Este sistema se concreta gracias al desarrollo de habilidades de comportamiento que significan la ejecución de acciones y la observancia de preceptos que conllevan la idea del macho. De acuerdo con Judith Butler, el género se construye por medio de la reiteración performativa, que eventualmente lo naturaliza (1993: 8). En la construcción del macho, esta reiteración es evidente en la cantidad de filmes en los que el hombre es la figura central; su función de liderazgo, en muchos ejemplos, es fuertemente exagerada. En esta construcción, la reiteración consiste, no sólo en la repetición, sino en la proliferación de la presencia del varón en todos los aspectos de la vida cotidiana. En esta construcción, las mujeres existen para satisfacer los deseos de los hombres o para ser repudiadas por ellos; los hombres organizan su vida alrededor de sus relaciones con otros hombres, y las leyes se crean para beneficiar su supremacía. Las normas de Luisa García en *Los tres García* ayudan a preservar la virilidad de sus nietos. El pedestal que exalta a los personajes masculinos en esta última película tiene cabida únicamente para sus pies; la competencia por esta exaltada posición muestra cómo la rivalidad masculina sustenta el significado de ser macho.

Tenemos que reconocer que esta supremacía no siempre se expresa en términos de retos y dominación autoritarios. Además de las narraciones sobre la rivalidad por el angosto pedestal que organiza las secuencias de las tramas homosociales, podemos observar un hedonismo de sufrimiento en la lírica de las canciones populares. La víctima masculina que canta su dolor profiere un fuerte argumento que culpabiliza a quien lo hace llorar, como lo podemos ver en *Coqueta*. En su lirismo, el argumento del hombre que llora triunfa con base en la efectividad poética por medio de la cual establece que él merece su posesión perdida. Una tristeza incuestionable autentifica su lógica dramática. Esta intervención lírica prepara el terreno para un proceso dialógico que define el discurso del hombre que sufre. Al convencer a la audiencia de su victimización, se legitima a sí mismo en el drama, como apuntamos arriba. Esta maniobra altera el rígido sistema moral patriarcal, al problematizarlo mediante el argumento del dolor. Por medio de este desplazamiento de la posición de mando a la del hombre que llora, el melodrama masculino contradice los principios machistas, desviando el ostentoso uso de la fuerza hacia la suavidad del sentimiento.

Machos que aman machos en dos películas de Ismael Rodríguez

A toda máquina y *¿Qué te ha dado esa mujer?* (dirigidas por Ismael Rodríguez, en 1951 y 1952, respectivamente) narran las aventuras de dos amigos, Pedro (Pedro Infante) y Luis (Luis Aguilar), cuya relación se desarrolla a partir de la rivalidad alentada por un concurso de acrobacias en motocicleta llevado a cabo en la Dirección General de Tránsito del Distrito Federal. Pedro es tan hábil como Luis en este deporte, por lo que logra obtener empleo en la Dirección General de Tránsito y ambos empiezan a patrullar juntos. Al comienzo de la película, Luis invita a Pedro, un pordiosero ex convicto, a su departamento para darle de comer, y éste consigue quedarse a vivir con él. En un diálogo con la encargada del edificio, Luis le explica que Pedro se ha mudado a vivir con él porque necesita afecto. La conserje le reprocha: "¿Cómo es eso? ¿Qué? ¿No le basta con el de su novia?", y Luis le responde: "Se trata de cariños muy distintos; el hombre necesita, además del amor de una mujer, el afecto de un amigo".

Como con la abuela de *Los tres García*, la intervención de la conserje a favor del código de la moral heterosexual le recuerda a la audiencia que Luis debe orientar sus sentimientos amorosos hacia su novia. La respuesta de Luis expresa la norma homosocial en la que un amigo es parte de los requerimientos afectivos de los hombres. Los términos en cuestión son novia-amigo y amor-afecto. A lo largo de ambas películas, la negociación entre estos términos será tratada cuidadosamente como para evitar violar las normas tanto heterosexuales como homosociales. Las alusiones al deseo homosexual siempre son inminentes, pero nunca explícitas. Las acciones de ambos personajes borran las distinciones entre las categorías que definen las relaciones amorosas y las amistosas, asumidas como generalidades sociales. Al alternar agresión expresiva y afecto, estos amigos continuamente confunden las diferencias entre el amor romántico y la amistad. Después

de un pleito en el que Luis echa a Pedro de su departamento, Luis regresa a su casa del trabajo y se encuentra con que aquél aún no se ha ido. Luis trata de expulsarlo violentamente:

Luis: ¿A usted nunca le han roto la boca?
Pedro: ¡Uy!, montones de veces.
Luis: ¿Sabe que me están dando muchas ganas de rompérsela?
Pedro: Pues no se las aguante, lo menos que puedo hacer es darle gusto a un amigo... Ande, rómpamela, ande. *(Espera a que Luis lo golpee sin ponerse en guardia.)*
Luis: No, así no: defiéndase.
Pedro: No, señor, porque en un descuido podría rompérsela yo a usted, y eso me dolería mucho.

Al negarse a pelear con Luis, Pedro neutraliza la norma homosocial que ordena que un reto debe aceptarse. A primera vista, podría argumentarse que, debido a que Pedro necesita un lugar donde dormir, hará cualquier cosa para convencer a Luis de que lo deje quedarse; sin embargo, el contexto de la seducción mutua permite mantener la amistad, dado que ambos necesitan de la compañía del otro.

A pesar de que el reto se neutraliza cuando la amistad peligra, ambos personajes mantienen una competencia simétrica a lo largo de las dos películas. Ellos prefieren competir en acrobacias y en la seducción de mujeres. En una secuencia escenificada en un cabaret, Luis atrae la atención de una estadounidense que anteriormente había coqueteado con Pedro. Lo hace con halagos y besos, y además le canta. Inmediatamente después, Pedro también le canta, mientras Luis se sienta junto a ella y repite sus insinuaciones. Ambos compiten para ver cuál es más atractivo, y la reacción de las mujeres es la medida del éxito. A ellas se les ve como trofeos que los hombres procuran incesantemente con intrigas y trucos, ellos las utilizan como intermediadoras de su relación.

La trama de la película consiste en una cadena de trampas que cada uno le tiende al otro hasta el punto de la violencia. Debido a que Luis está ocupado en sus aventuras con Pedro, desatiende su relación con Guillermina, su novia; por lo que ella rompe con él. En un intento de reconciliación, Luis la invita a su departamento. Pedro hurga en la libreta telefónica de Luis y, en su nombre, les pide a todas las mujeres de la libreta que lleguen a la hora de la cita "a espantarle a una rogona que ya no aguanta". Todas las amigas de Luis llegan inmediatamente después de Guillermina y la agarran a golpes. Después de que todas se han ido, Pedro entra y le pregunta a Luis qué ha sucedido, como si no supiera nada. Luis le explica cómo golpearon a Guillermina haciendo lo mismo con él. Toda esta comedia violenta le permite al auditorio darse cuenta del objetivo que comparten ambos amigos: ahuyentar a las mujeres. La competencia y los celos consolidan la exclusividad de esta relación que incluso los vecinos y compañeros de trabajo festejan como una intensa amistad y, por lo tanto, legitiman su intimidad homosocial.

En la secuencia final de *A toda máquina*, Luis y Pedro terminan heridos después de un accidente en una peligrosa competencia de motociclistas. Mientras los transportan en la ambulancia rumbo al hospital, dicen:

Luis: ¿Sabe qué estoy pensando? Que el odio entre nosotros no era odio.
Pedro: Era amistad.
Luis: Siempre había buscado a un amigo hasta que por fin lo encontré a usted.
Pedro: Pues aquí lo tiene *(se dan la mano)*... a ver si no pasa nada.

La intriga provocada por los celos, la competencia y la rivalidad, los esfuerzos por mantener la atención del otro y este final, en el que Luis y Pedro se manifiestan abiertamente su afecto, son componentes de una comedia romántica, aun cuando el término romance sería demasiado para la moral conservadora.

Al principio de *¿Qué te ha dado esa mujer?,* continuación de *A toda máquina*, la relación entre estos dos personajes evade una definición. En la primera secuencia, la encargada del edificio sorprende a Pedro hablando románticamente por teléfono con una mujer, y Pedro le pide que no le diga nada a Luis, ya que ambos hicieron un pacto de "no casamiento". Cuando Luis llega, la conserje observa que tiene rastros de pintura de labios en la cara y él le dice que Pedro no debe enterarse de que tiene una novia. La estructura de este filme muestra el mismo patrón simétrico de *A toda máquina*. Este principio es provocador. La audiencia, que ya vio el final de la película anterior, desde el comienzo de *¿Qué te ha dado esa mujer?* podría interpretar que, de hecho, Pedro y Luis viven una relación romántica. La siguiente secuencia refuta esta interpretación, sin embargo, al mostrarnos otros aspectos de su pacto: ellos evadirán el matrimonio de manera que puedan compartir sus aventuras y llevar una vida de fiestas y promiscuidad. Esto es, ellos privilegiarán el hedonismo homosocial que caracteriza las actividades del macho en la cinematografía

clásica, sobre el "peligro" de estar atados a las dinámicas familiares, que podrían alejarlos de los goces masculinos. Estos goces no están presentados como homoeróticos, sino como promiscuidad heterosexual. La misoginia reafirma el machismo de Luis y Pedro y los mantiene a salvo del matrimonio. Ambos hombres evaden el compromiso emocional con las mujeres, aun cuando les impongan su sexualidad. Dentro de las normas homosociales, el único afecto legítimo se da entre hombres.

El conflicto de *¿Qué te ha dado esa mujer?* se desarrolla alrededor de este acuerdo homosocial y misógino. Pedro se siente traicionado porque Luis está planeando casarse con su novia Marianela. Ellos constantemente intercambian reproches, humillaciones y chantajes, y producen frases cuyo hiriente lirismo inscribe a esta película en la tradición del melodrama romántico. La adolorida canción que canta Pedro, debido al abandono de Luis porque va a casarse, es el llanto del amante engañado.

> Qué te ha dado esa mujer
> que te tiene tan engreído
> querido amigo, querido amigo
> yo no sé lo que me ha dado.
>
> Cada que la ves venir
> se agacha y se va de lado,
> querido amigo, querido amigo,
> más valía mejor morir.
>
> Si el propósito lo hiciera
> de dejarla,
> tu destino es comprenderla
> y olvidarla.

Esta canción asume que el enamorarse de una mujer es un exceso lamentable. Entonces, Luis tiene que olvidarla por destino: "tu destino es comprenderla y olvidarla". En esta canción, Pedro sufre como resultado de la relación de Luis con Marianela. Entonces, cuando Pedro sugiere la falta de afecto de Luis, este último responde: "cuidado con lo que dices: ella es lo que más vale para mí". Sintiéndose rechazado, Pedro le responde ofendido: "¿ella es lo que más vale para ti? ¡Ni hablar!".

La respuesta de Pedro muestra su desaprobación. Luis tiene como prioridad a una mujer. Después de esta ruptura, Luis habla incesantemente con Marianela sobre Pedro, lo que da como resultado que ella se enamore de éste, con base en la admiración que Luis siente por él, y lo deja. Esto se deja ver en la conversación que tiene Marianela con Pedro en la que comparten su tristeza por los desplantes de Luis: "él tiene la culpa, a todas horas me hablaba de usted, de sus gustos, sus penas, sus sueños, sus canciones". La película termina cuando Luis trata de reconciliarse con Pedro y le ofrece la mano. Pedro le responde con un golpe. Aquél insiste dos veces, pero éste vuelve a golpearlo. Sus compañeros de trabajo, que se encuentran presentes, los motivan para que se reconcilien hasta que Pedro finalmente acepta, y la armonía se restablece.

Esta relación afectiva tan cercana entre ambos personajes es posible gracias a una cadena de retos que mantiene funcionando la lógica de la rivalidad, como un marco de la homosociedad. A pesar de su compromiso de no casarse, su heterosexualidad nunca se cuestiona. Debido a su competitividad y su siempre buena disposición para responder a los retos, su virilidad está más allá de toda duda. Este hecho confirma el carácter del *performance* del género: ser macho consiste en actuar como tal, incluso si se renuncia a los deberes heterosexuales.

Entre la seducción y el reto

El sistema de honor que enfrenta cara a cara a un macho con otro diferencia a los enemigos de los rivales. Cada personaje macho aspira a vencer a su rival. Las formas retóricas que estructuran los momentos de la rivalidad nos llevan a concebir el discurso político a través del filtro machista. En *La Cucaracha* (dirigida por Ismael Rodríguez, en 1958), la estructura significativa del reto y la competencia organiza los motivos políticos, presentes en el filme. El coronel Zeta (Emilio Fernández) arriba a una población para remplazar a otro coronel que no obedeció la orden de enviar municiones a la batalla de El Sabino, donde Zeta fue derrotado. Sus acciones siguen el protocolo militar hasta que la Cucaracha (María Félix), una mujer que funge como lugarteniente de un destacamento especial en la población, le propone que se convierta en su pareja íntima. El

coronel Zeta reacciona como si su honor estuviera de por medio, y la seducción de la Cucaracha da lugar a una especie de duelo. Ella es una mujer masculinizada: se viste como soldado, forma parte de una élite dominante del ejército revolucionario y participa en las reuniones homosociales en la cantina. Cuando el coronel Zeta finalmente la visita en su recámara, ella rechaza las flores y otros regalos que él le ofrece y, adicionalmente, lo golpea. Él le grita, mientras la subyuga: "Nunca le pegues a un hombre". Y luego le ordena: "¡desvístete: ahora vas a ser una mujer!".

Al día siguiente, los vemos caminando por las calles como pareja. Ella va vestida como mujer, su masculinidad ha sido dominada y, por su manera de hablar, nos damos cuenta de que está enamorada. La vestimenta masculina de la Cucaracha y su comportamiento viril atrajeron al coronel Zeta, quien es considerado el hombre más macho de la revolución de Villa. Ella tuvo que ser feminizada para poder ser su amante. La evolución de masculino a femenino tiene que analizarse en la dinámica del reto que corresponde, no al discurso del cortejo, sino al protocolo masculino homosocial. La Cucaracha puede considerarse como un macho que reta a otro macho no para pelear sino para amar. La inversión inserta códigos de honor masculino en el código del romance. En esta yuxtaposición de códigos, no sólo es visible la actuación masculina de la Cucaracha sino la virilidad por sí misma como un *performance.* Esto se subraya nuevamente cuando el coronel Valentín Razo (Pedro Armendáriz), un antiguo amante de la Cucaracha, viene a la población a demostrar que él es más macho que Zeta; sin embargo, éste lo mata en un duelo. Si ser macho es algo que tiene que probarse para ser identificado, podemos resumir todas las narraciones sobre los machos en términos de *performance*, lo que es excesivo cuando sus acciones los llevan al punto de la muerte. Así, el *performance* no es sólo un juego de apariencias, sino un acto desesperado de identidad. La muerte es preferible a ser considerado un cobarde. Incluso en la muerte, el coronel Razo no pierde su prestigio masculino porque muere por ser un hombre. Significativamente, el guión de *La Cucaracha* incluye numerosas menciones de la muerte: "vinimos aquí a morir", "un buen revolucionario muere", "tiene edad suficiente para morir", y así sucesivamente.

La seducción y el reto son los motivos dramáticos de los conflictos que construyen al personaje macho. *La Cucaracha* y *Un lugar sin límites* (dirigida por Arturo Ripstein, en 1977)[4] son dos películas que ilustran estas ideas. En *La Cucaracha*, el hombre retado (coronel Zeta) se somete al criterio del retador (la Cucaracha), quien pone en juego la disyunción de dominación o derrota. En *Un lugar sin límites*, la Manuela (Roberto Cobos), un travesti, seduce a Pancho (Gonzalo Vega), con su tímida evasión y su baile seductor que lo impulsa a besarlo. El cuñado de Pancho desaprueba este acto, que explota en la secuencia final en la que ambos persiguen a Manuela y la matan. El reto de la Cucaracha reinstala la norma heterosexual: una mujer masculina reta al macho a feminizarla. En *Un lugar sin límites*, la Manuela es castigada por romper esta norma: el personaje afeminado hace que el macho exhiba su deseo homoerótico, que cuestiona su virilidad y, por lo tanto, desata su furia homofóbica. En este caso, seducir no significa imponer reglas, como en el reto, sino escapar de ellas. Reto y seducción, como se observa en estos casos, revelan una relación necesaria entre el melodrama masculino y la moral patriarcal: las mujeres no deben actuar como hombres y viceversa. El reto reinstala la feminidad, pero la seducción rompe la norma; la feminización de la mujer se celebra, mientras que la seducción homosexual termina en castigo.

La manera como funcionan el reto y la seducción en el sistema del deseo definitivamente es lo que los diferencia. El reto no está fuera de la ley, y por esa razón no puede ser un término relacionado con la seducción, como lo propone Baudrillard (1990: 7). La seducción pone en peligro las identidades de género, esto es, el orden social del deseo. La Manuela es seductora precisamente porque produce un deseo que no es normativo y eso desestabiliza la identidad de Pancho. Si regresamos a *A toda máquina* y *¿Qué te ha dado esa mujer?,* en un intento por entender el significado del reto y el deseo, tenemos que preguntar si la relación retadora entre Pedro y Luis implica una seducción que es negada o escondida detrás de la competencia. Ellos mantienen su deseo escondido bajo la lógica de la rivalidad, más que implicado en una seducción erótica, como en el caso de *Un lugar sin límites*.

En consecuencia, el discurso de lo corpóreo sanciona la rivalidad como un indicador positivo de las relaciones homosociales y condena el erotismo. Esta distinción entre las formas de intimidad masculinas debería considerarse un punto de partida en la deconstrucción de la homosociedad: la rivalidad está ausente

---

[4] Ésta es una adaptación mexicana de la novela con el mismo título del escritor chileno José Donoso. Podría argumentarse que la novela pertenece a la tradición chilena y que, por esa razón, no podría ser un buen ejemplo para ilustrar un aspecto del machismo mexicano; sin embargo, las adaptaciones y las nuevas versiones realizadas en la cinematografía mexicana, como *La perla,* de Emilio Fernández, basada en el cuento del escritor norteamericano Steinbeck, y *Nazarín,* de Luis Buñuel, basada en la novela del español Benito Pérez Galdós, entre otras, fueron producidas teniendo en mente la lógica del mercado cinematográfico mexicano, que es el mismo público de las películas sobre la Revolución, la comedia ranchera y sobre prostitución.

en el acercamiento erótico de Manuela a Pancho, y el desvelamiento del deseo estalla en tragedia, mientras la rivalidad entre Pedro y Luis mantiene el deseo fuera de la zona de peligro de la transgresión. Siguiendo estas aproximaciones a los cuerpos, entramos a una zona liminal donde el deseo se descubre, se esconde o se sugiere. La cinematografía mexicana ubica la construcción de los cuerpos masculinos en este umbral del deseo y sus limitaciones. Un factor común entre la relación seductora y la desafiante es la presencia de la violencia, un hilo conductor en la trama de la representación masculina, que recibirá mayor atención en los capítulos siguientes.

Tercera parte

Iluminando el machismo

5. Construyendo sobre la negatividad: el diagnóstico de la nación

En este capítulo se discuten los trabajos *Perfil del hombre y la cultura en México,* de Samuel Ramos (1934), y *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz (1950), que son paradigmáticos para analizar el machismo en la cultura mexicana. Estas obras son esenciales para entender la crítica del machismo como un discurso de la modernidad y una condición para la construcción de la nación durante el periodo posrevolucionario. La crítica del machismo depende de una intersección de los discursos intelectuales (principalmente el psicoanálisis y la antropología filosófica) que problematizan la relación entre la imagen masculina y la nación.

La última tabla de salvación

Forjada en el proceso de representación que toma lugar en las esferas pública y privada, la historia nacional de México sólo puede entenderse a la luz de las contradicciones del machismo. Parafraseando a Hayden White, si la historia nacional no es otra cosa que representación (principalmente la del hombre), entonces la tarea de escribir sobre el machismo descubre el proceso que produce las contradicciones nacionales. En el México posrevolucionario, ensayistas como Samuel Ramos y Octavio Paz crearon las representaciones de lo masculino que vinieron a superar las polémicas polarizadas sobre la cultura mexicana, así como las celebraciones de las relaciones homosociales como las novelas de la Revolución y los filmes de la cinematografía clásica mexicana, especialmente las que hemos clasificado dentro del orden del melodrama del hombre. El machismo es uno de los tópicos centrales de los ensayos que han analizado la identidad nacional desde los años treinta del siglo XX.

La crítica del machismo emerge en un momento en que los intelectuales trataban de acallar los mitos bárbaros y sangrientos que habían diseminado las novelas revolucionarias. En otras palabras, criticar el machismo es un intento de modernizar la nación. Para poner en contexto esta modernización, debo hacer hincapié en un proceso histórico específico. En los años treinta, el Partido Nacional Revolucionario se creó para detener la militarización del gobierno revolucionario. Eventualmente, este partido se convirtió en el Partido Revolucionario Institucional (PRI) que gobernaría el país hasta el año 2000. En los años cuarenta ocurrió el llamado milagro mexicano, que consistió en un desarrollo económico propiciado, principalmente, por las irregularidades de la economía internacional de la Segunda Guerra Mundial. El desarrollo capitalista y el principio de la Guerra Fría en los años cincuenta demandaron la reducción de la izquierda socialista, que fue expelida de la escena oficial y lanzada a la clandestinidad o a los círculos de la insurgencia compulsiva, continuamente derrotada por el poder de un Estado determinado a hacer desaparecer a las disidencias.[1]

Criticar la figura del macho trasciende el concepto de virilidad asociado con la Revolución y la nacionalidad, disputado en las controversias de los años veinte y treinta antes mencionadas, que llevaron a la reconsideración del nacionalismo en términos de modernidad. Reflexionar sobre la identidad nacional en relación con la modernidad significa especular críticamente sobre la etnicidad, el género y la sexualidad, como podemos apreciar en los trabajos de Samuel Ramos y Octavio Paz. Prácticamente todos los discursos políticos (marxismo, psicoanálisis, feminismo, etcétera), desde este periodo, reconocen que el machismo es el problema central del país. Esta preocupación articula una constelación conceptual en la que la imagen del hombre aparece, según se había propuesto desde la Revolución, como una alegoría de dominación, una condición colonial y el obstáculo para la modernización.

---

[1] Para una investigación más amplia sobre este periodo de la izquierda mexicana, véase Barry Carr 1996, *La izquierda mexicana a través del siglo* XX y la novela de Carlos Montemayor (1999), *Los informes secretos,* en los que podemos ver cómo la red de infiltración del PRI y las acciones violentas contra la izquierda clandestina en México, efectivamente, silenciaron la disidencia socialista.

La racionalidad crítica basada en la negatividad, discurso heredado de la tradición del pensamiento dialéctico, nutre varios ensayos de este periodo. Para la dialéctica, es inconcebible producir conocimiento sin investigar las contradicciones del objeto. Estos trabajos analizan la hegemonía masculina para hablar de la nación. Dicha hegemonía se pone en cuestión, no desde el punto de vista femenino, sino desde la posición del hombre de letras que insiste en imaginar a la nación como una figura varonil. Si hay una crisis en el significado de la masculinidad, hay también una crisis en la concepción de la nación. La crítica del machismo cuestiona la dominación masculina y se enfoca en los factores que sostienen la racionalidad y la naturalidad patriarcales. Propone una desracionalización (o desnaturalización) de la hegemonía de la nación patriarcal. Desde este periodo, la interpretación negativa de la masculinidad se ha vuelto un procedimiento para definir al país. Esta crítica se ha desarrollado en los campos semánticos de la violencia y el erotismo.

Las reflexiones sobre la violencia sexual conducen a una concepción negativa de la nación. Poseer el cuerpo del otro implica violencia cuando se habla de la supremacía misógina y homofóbica. Así, el placer por la violencia conlleva un elemento destructivo. Al leer la literatura del periodo que va desde el régimen de Cárdenas hasta la era del '68, y enfocarse en estos aspectos de la masculinidad, se descubre que todos los mecanismos del erotismo y sus contenciones son fundamentales para entender las dinámicas de poder en México.[2] *Pedro Páramo,* de Juan Rulfo; *El laberinto de la soledad,* de Octavio Paz; *Perfil del hombre y la cultura en México,* de Samuel Ramos, las obras de teatro y novelas de Elena Garro, los ensayos de Rosario Castellanos y las narraciones de José Revueltas y Carlos Fuentes, entre muchos otros, son trabajos en los que la representación de la masculinidad pone énfasis en la culpa, base del dominio natural del machismo. Esta postura se adquiere para contradecir las narraciones de seducción y reto que hemos observado en la cinematografía popular. Esto es, el proyecto intelectual de estos autores hace visible la irracionalidad de la homosociedad y el heroísmo.

¿Es ésta una crítica del deseo masculino? El cuestionamiento del deseo pone en primer plano el problema del orden simbólico de la nación. El mandamiento de poblar la tierra, un principio elemental para la construcción de las naciones, es la base de la norma heterosexual y erótica de la patria (Sommer, 1993: 14-15).[3] Bajo esta metáfora hegemónica —que significa al deseo masculino como deseo de la nación— podemos encontrar el camino para deconstruir el sistema patriarcal y su proyecto nacional cuando enfocamos nuestra atención en el hombre que actúa en el mundo del hombre, tanto en espacios homosexuales como homosociales. Siguiendo la propuesta de R. W. Connell, de acuerdo con la cual el género conlleva historia, también podemos decir que conlleva las bases de una crítica de la nación. De acuerdo con Connell, las definiciones de la masculinidad están íntimamente ligadas a la historia de las instituciones y de las estructuras económicas (Connell, 1993: 51).

Los ensayos aquí abordados desarrollan el conocimiento del sujeto masculino, sus deseos, sus náuseas, así como la tensión de sus ambigüedades. En la exploración del lado íntimo del hombre, los escritores conciben el imaginario colectivo. La crítica del machismo es parte de la crítica de los vicios sociales en una suerte de psicoanálisis de los comportamientos cotidianos. En su interpretación de los símbolos que inducen el discurso escondido del inconsciente, los ensayistas hacen visibles los trazos de la "esencia nacional". En su exploración del inconsciente, estos escritores desarrollan una arqueología de los discursos sumergidos en el fenómeno social. A pesar de que buscan la evidencia histórica del sistema simbólico, sus discursos aspiran a ser una explicación esencialista de lo nacional por medio de la mitificación de los traumas y las cicatrices. La mitología del signo negativo conlleva la fatalidad de la nación bastarda. Los retratos antimorales y antiestéticos del hombre nacional —como el peladito, de Samuel Ramos; el pachuco, de Octavio Paz; los

---

[2] De acuerdo con Massimo Modonesi (2003), en su libro *La crisis histórica de la izquierda socialista- mexicana,* el año 1968 significa una línea divisoria no sólo para la izquierda mexicana, sino también para la historia de todo el país, debido a que los actos de opresión contra del sector intelectual trajeron a la luz, por un lado, la obsolescencia del PRI y, por el otro, la crisis de la representación de la izquierda, que, como señaló José Revueltas (1980), en su *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* perdió su poder de influencia en la sociedad. La gran producción crítica en torno al machismo y la identidad nacional se dio en el contexto de un proyecto de Estado que se originó durante el régimen de Lázaro Cárdenas, pero que entró en decadencia a partir de la crisis política de 1968.

[3] Aquí concuerdo con Emilio Bejel (2001) y Robert M. Irwin (2003), quienes se han referido anteriormente al trabajo de Doris Sommer como un punto de partida para decostruir la hegemonía patriarcal desde las bases de género y eróticas de la nación. De acuerdo con Bejel, ["debido a que la homosexualidad constituye una parte integral, por negación, de la narrativa propuesta por las novelas nacionales, continuamente amenaza con desestabilizar esas mismas novelas"] *["because homosexuality constitu-tes an integral part, by negation, of the narrative porposed by the national romances, it continually- threatens to destabilize those very romance"]* (2001: XVI). Irwin observa que Sommer, al declarar que las relaciones heterosexuales son alegorías de la integración nacional, ["descuida explorar una estrategia alegórica paralela para construir la nación: los lazos masculinos homosociales"] *["neglects to explore a paralell allegorical strategy for constructing nationhood: male homosocial bonding"]* (Irwin, 2003: vii). Ambos autores parten de la crítica de las normas heterosexuales; para ellos, si la nación se construye sobre las bases de una norma heterosexual en un sistema patriarcal, es dentro de la cultura masculina (códigos, significados, imaginarios) donde podemos encontrar la semilla de su desestabilización, esto es, su negación dialéctica.

delincuentes, de José Revueltas, y los machos violentos, de Elena Garro, entre otras muchas figuras— pueden considerarse reiteraciones de esta imagen bastarda.

Las constantes representaciones de los usos y abusos del cuerpo masculino configuran el machismo. Como construcción cultural, el machismo determina el deseo, la culpa y el rechazo. A lo largo del siglo XX, el machismo detona la crítica cultural en México. Desde las especulaciones psicoanalíticas de Samuel Ramos hasta las elaboraciones más recientes de los estudios culturales y etnográficos sobre género y los estudios *queer,* la figura del macho sigue siendo el símbolo más intrigante de la mexicanidad —aun cuando es el más estudiado—.[4] Tenemos que subrayar que el machismo y la identidad nacional están entremezclados en la épica de la fundación del Estado: las revoluciones mexicanas y los conflictos con Estados Unidos, por ejemplo, produjeron imágenes heroicas masculinas que inscriben los valores de honor y sacrificio por la patria (Paredes, 1971: 17-37). Sin embargo, la crítica del machismo apunta a la dominación destructiva e irracional que da origen a la mayor parte de la violencia social. Desde el abuso doméstico microcósmico hasta el odio misógino, homosocial y homofóbico, la violencia es la energía que alimenta la maquinaria de la vida social.

En su *Perfil del hombre y la cultura en México*, la descripción que hace Samuel Ramos de los varones del México posrevolucionario puede considerarse tanto una crítica de la marginación del hombre urbano pobre, como una caracterización del poderoso que domina la arena pública del Estado. Esta doble mirada permite entender el machismo como un sistema de muchos planos que permea todos los aspectos de la nación. La explicación de la psicología individual se convierte en una explicación del sistema político:

> El "pelado" pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos lados, y su actitud ante ella es de un negro resentimiento. Es un ser de naturaleza explosiva cuyo trato es peligroso, porque estalla al roce más leve. Sus explosiones son verbales, y tiene como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo […]. Es un animal que se entrega a pantomimas de ferocidad para asustar a los demás, haciéndoles creer que es más fuerte y decidor (Ramos, 1987: 50).

De acuerdo con Ramos, el "pelado" es un actor inmerso en la vida cotidiana. Su actuación, esto es, su imitación de un *otro* fuera de sí mismo, hace más que compensar sus fracasos. Se trata de una representación de sí mismo, esto es, su actuación no es una parodia del otro, sino un *performance* de su ser deseado, caracterizado principalmente como una masculinidad agresiva. En los archivos de las representaciones artísticas e intelectuales de la cultura posrevolucionaria, esta agresividad masculina ha sido uno de los tópicos más comunes, en los que se combinan etnicidad (mestizo, indígena y ladino), psicopatología (complejo de inferioridad), política (hombre colonizado) y categoría de sexo y género (naturalización de la cultura patriarcal). El libro de Ramos ejercita un psicoanálisis social del hombre mexicano; el resultado es un retrato psicoanalítico del país.

La alegoría de la nación es la historia del "pelado": un hombre resentido, fanfarrón y locuaz que proviene de la zona suplementaria del mapa social. Más aún, su caracterización pertenece a la zona improvisada del Estado revolucionario. El "pelado" representa el otro lado de la raza cósmica de Vasconcelos, que combina las mejores virtudes de todas las razas, o el hombre del futuro mitificado por el muralismo comunista: dos imágenes propagandísticas y utópicas que dominaron la construcción de las identidades nacionales después de la Revolución. En los ensayos de Ramos y Octavio Paz (así como en los trabajos literarios de José Revueltas, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, entre otros), hay una discusión sobre la composición de la masculinidad nacional encarnada en un tipo híbrido y bastardo, cuya narrativa se construye únicamente sobre la base del infortunio. La mala suerte y la competencia incitan sus acciones. Reconocemos también esta combinación explosiva de mala suerte y desafío en una serie de películas que, como apunta el ensayo de Ramos, exhiben las contradicciones del hombre mestizo, cuya condición, reducida a un estado desprovisto de privilegios y legitimidad, explota en acciones compulsivas y exaltadas. Ésta es la lógica que organiza a los personajes que interpretan el Indio Fernández, Pedro Armendáriz, Ignacio López Tarso y Pedro Infante: han sido despojados de amor, patrimonio y bienes simbólicos, como el apellido y el honor. Como reacción a este

[4] No sólo los escritores de la primera mitad del siglo XX se enfocan en la figura del macho. Los etnógrafos que han estudiado la cultura mexicana a lo largo del siglo también han producido un número significativo de trabajos que han contribuido al desarrollo de esta crítica del machismo. Para nombrar a algunos, el trabajo de Américo Paredes, sobre los corridos mexicano-americanos; el de Oscar Lewis, sobre la pobreza y la estructura familiar en la ciudad de México; el de Matthew Guttmann, sobre la vida cotidiana de los hombres urbanos de la clase media y baja, los de Joseph Carrier, Guillermo Núñez y Annick Prieur, sobre los homoeroticismos; los reportes terapéuticos de Marina Castañeda sobre el machismo invisible, y el de Fernando Huerta sobre los equipos de futbol sóccer, forman parte del gran archivo de la imagen del macho mexicano.

despojo, llevan a cabo acciones que el auditorio legitimará emocionalmente, siempre que ellos manifiesten adecuadamente los clamores de los desposeídos.

En contraste con esta legitimación del hombre que sufre, observada en el melodrama cinematográfico, el "pelado" (así como el pachuco y el lumpen) carga las señales de una patología social. El macho exaltado de la épica revolucionaria, del melodrama de la cinematografía clásica o de las imágenes utópicas propuestas por Vasconcelos y los intelectuales socialistas, aparecen invertidos en el ensayo de Ramos, vueltos a situar en el margen. Se trata de un intento por criticar las utopías revolucionarias e ideologías hegemónicas. Sin lugar a dudas, Samuel Ramos alude a las controversias de la cultura nacional cuando se refiere a la virilidad como un instrumento de valor del "pelado" y reduce el machismo emancipatorio a la precariedad: "es como un náufrago que se agita en la nada y descubre de improviso una tabla de salvación: la virilidad" (1987: 51). De alguna manera, esa virilidad es el último recurso de un sujeto que ha sido reducido a la nada, y la nacionalidad viene a calmar el retraso endémico en relación con la civilización europea.

> La reacción nacionalista actual parece, pues, justificada en su resentimiento contra la tendencia cultural europeizante, a la que considera responsable de la desestimación de México por los propios mexicanos. Su hostilidad contra la cultura europea encuentra aún nuevas razones en su favor al considerar los múltiples fracasos ocasionados por el abuso de la imitación extranjera (1987: 21).

Los términos "tabla de salvación", "último recurso" de la virilidad y reacción nacionalista por el "resentimiento contra la tendencia cultural europeizante" describen un sentimiento de inferioridad que se compensa con la simulación de su contrario: la supremacía viril y nacional. Aquí, el nacionalismo es una consecuencia de la desestimación del ser. Pensarlo es un impulso en contra de la colonización: la imitación colonizadora y la reacción nacionalista se basan en el mismo sentimiento de inferioridad, son dos fases del mismo complejo; así, el discurso de Ramos resulta ser un diagnóstico de lo nacional.

Si la idea de nación es, en sí misma, un producto de la tradición moderna, debido a que sigue el modelo del Estado moderno europeo, en países previamente colonizados y en desarrollo como México, el nacionalismo reacciona en contra de las metrópolis que han producido esta noción de nacionalismo. Esta contradicción también influye en los estudios poscoloniales que, de acuerdo con Neil Lazarus, apuntan a ser el aparato crítico del imperialismo, con base en los parámetros teóricos creados en las metrópolis (1999: 9). Ramos señala una contradicción similar en su noción de país contracolonial; nos hace ver la condición contradictoria cuando discute la incongruencia entre la Constitución del país y su realidad social. Esta falta de adecuación da como resultado un clima de ilegalidad:

> Si la vida se desenvuelve en dos sentidos distintos, por un lado la ley y por otro la realidad, esta última será siempre ilegal; y cuando en medio de esta situación abunda el espíritu de rebeldía ciega, dispuesta a estallar con el menor pretexto, nos explicamos la serie interminable de "revoluciones" que hacen de nuestra historia en el XIX un círculo vicioso (1987: 24).

Cuando citamos la disposición de la gente oprimida que estalla fácilmente en sucesos revolucionarios, estamos psicoanalizando la historia. El Estado es el resultado de convulsiones corpóreas. Ramos encuentra en la inconstancia del macho la clave de los movimientos sociales; lee sus diagnósticos del cuerpo en términos históricos. En concordancia con la perspectiva de Alfred Adler, el psicoanálisis de Ramos pretende arrojar luz sobre los motivos escondidos de los deseos sociales. En el capítulo intitulado "Psicoanálisis del mexicano", Ramos sugiere que su estudio debería entenderse como una acción política, debido a que, para un mexicano, "es perjudicial ignorar su carácter cuando éste es contrario a su destino" (1987: 47). Imaginar el destino opuesto a un carácter implica una lógica utópica: hay un horizonte que apunta hacia la evolución de la mexicanidad, como una suerte de destino providencial que ha sido distraído, debido a la condición colonizada del mexicano. Añora un Estado descolonizado para seguir el mismo modelo del Estado occidental del cual busca emanciparse.

Con frecuencia, Ramos alude a los gestos exacerbados, cuyas muestras reiterativas son simulaciones, defensivamente afianzadas en el resentimiento colonial. Él afirma que la desconfianza del mexicano es irracional (1987: 54); que el nacionalismo es una reacción compulsiva hacia el colonialismo (1987: 21); que el machismo agresivo es explosivo e incontrolable y que emerge como una forma defensiva de autoafirmación (1987: 50). Estas representaciones explican la intersección del fatalismo del macho con los infortunios del país. La presentación de los actos de simulación del macho como forma de defensa, compensación y alivio, interpreta el comportamiento social como un síndrome de irracionalidad.

Los discursos posrevolucionarios comúnmente interpretan al personaje macho a través de las lentes de la irracionalidad. Desde Mariano Azuela, Rodolfo Usigli y Rubén Romero hasta Salvador Novo, Octavio Paz, Juan Rulfo y José Revueltas, las voces literarias atribuyen las derrotas y tribulaciones del macho a su sentido de inferioridad. En el denso silencio de los personajes de José Revueltas, en la pomposa y engañosa locuacidad de la oratoria presidencial, así como en la cinematografía cómica de Cantinflas y Tintán, podemos observar la construcción de un discurso vacío y ambiguo que tiende a eludir el significado. Tanto el personaje ladino como el presidencial representan un protocolo en su discurso que multiplica las máscaras hasta el punto de ser indescifrables.[5] La falta de comunicación de la sociedad define una segregación social por medio de los significados difíciles, evidentes en el error malintencionado, el doble sentido, la elipsis y la verbosidad que proliferan en las artes escénicas y los discursos políticos. Tenemos un gran número de ejemplos: los engañosos laberintos de César Rubio, en *El gesticulador,* de Rodolfo Usigli; las estrategias oratorias del discurso oficial que analiza Carlos Monsiváis, en *Amor perdido;* y el senador que divide sindicatos con un discurso incomprensible, en *Las púberes canéforas,* de José Joaquín Blanco, entre otros. La crítica del lenguaje incomprensible es una crítica al discurso autoritario, en muchos casos. Aquí, podemos percibir que los poderosos borran intencionalmente el significado como un rasgo distintivo del lenguaje público. La descripción del macho planteado como ladino y locuaz es la manera más reiterada de criticar las voces públicas.

En literatura, la caracterización del macho también incluye la humillación pública del otro como un camino para expresar su supremacía. El diálogo es una contienda expresada con lenguaje sexual. Mientras, por una parte, el silencio, la verbosidad difusa y la falta de comunicación son comportamientos sociales sancionados, por la otra, los diálogos con contenido sexual ayudan a exponer la inferioridad del otro en una comunicación sexual violenta:

> La terminología del "pelado" abunda en alusiones sexuales que revelan una obsesión fálica, nacida para considerar el órgano sexual como símbolo de la fuerza masculina. En sus combates verbales atribuye al adversario una feminidad imaginaria, reservando para sí el papel masculino. Con este ardid pretende afirmar su superioridad sobre el contrincante (Ramos, 1987: 51).

El "pelado" es un sujeto que rompe las normas del pudor verbal en el espacio público; es obsceno, en la medida en que hace visible públicamente lo que, de acuerdo con las normas sociales, debería guardarse para la esfera privada. El despliegue de los argumentos sexuales del macho, que ayudan a emascular al otro, es una manifestación pública homofóbica —y misógina—. De aquí podemos argüir, de un modo foucaultiano, que la homofobia es un discurso público y, por lo tanto, una acción política que confirma la idea de que la sexualidad es política.

Activo y pasivo: la posición del macho

Al centro de la producción artística e intelectual de la primera mitad del siglo XX, en México, la resistencia a la hegemonía del macho encuentra un lugar a pesar de la insistencia virilizadora de algunos grupos, como el de los poetas estridentistas, y la exaltación de la masculinidad en la cinematografía. Como la expresión del machismo es constantemente homofóbica, es difícil separar el homoerotismo de la identidad del macho. Los hombres de las clases trabajadoras, las clases marginadas, que pueden identificarse como "pelados"en términos de Samuel Ramos, han establecido normas para relacionarse con hombres homosexuales, como podemos leer en la mayor parte de la llamada literatura gay desde los años sesenta.[6] Los choferes del Sindicato del Transporte Público incluyen en su boletín *El Chafirete* textos de Salvador Novo, quien se inclinaba a seducir choferes heterosexuales. Los encuentros sexuales entre hombres homosexuales de alto prestigio y proletarios heterosexuales se encuentran aludidos en *La estatua de sal*, la autobiografía de Novo, y en *Una vida no-velada*, la biografía de Elías Nandino escrita por Enrique Aguilar (1986), entre otros testimonios. Trabajos paradigmáticos, como *El laberinto de la soledad,* de Octavio Paz, sugieren que hay una relación indisoluble entre el machismo y el homoerotismo. De acuerdo con Paz, el macho mexicano es ambiguo: hermético y explosivo, miedoso, arrebatado, simulador, desconfiado, violento y sumiso, con lo que pone en cuestión la imagen monolítica de la masculinidad presentada en las novelas

[5] El término "ladino" connota una personalidad reservada y traicionera y se aplica peyorativamente a los indígenas hispanohablantes y a los mestizos.

[6] Para una visión más amplia de esta literatura, véanse Muñoz, 1996; Schneider, 1997; Marquet, 2001.

de la Revolución, la cinematografía clásica y el muralismo. Una y otra vez, *El laberinto de la soledad* extrapola la relación entre el papel del hombre cuya masculinidad es agresiva y el papel del que es victimizado, afeminado y pasivo. Estos papeles —masculino y femenino— también se desenvuelven en el espacio homosocial exclusivo de los hombres. Entonces, el macho es macho en relación con otro hombre, a quien debe *chingar* o *rajar* simbólicamente para mantener sus atributos de macho. En este espacio homosocial, las referencias homosexuales nutren el lenguaje del albur, un juego de palabras en el que la competencia verbal significa una violación simbólica. El triunfador gana prestigio viril, lo que implica que el machismo no puede reconocerse sin este intercambio sexualizado de signos.

> Es significativo […] que el homosexualismo masculino sea considerado con cierta indulgencia, por lo que toca al agente activo. El pasivo, al contrario, es un ser descarado y abyecto. El juego de los "albures" —esto es, el combate verbal hecho de alusiones obscenas y de doble sentido, que tanto se practica en la ciudad de México— transparenta esta ambigua concepción […], esas palabras están teñidas de alusiones sexualmente agresivas; el perdidoso es poseído, violado, por el otro. Sobre él caen las burlas y escarnios de los espectadores. Así pues, el homosexualismo masculino es tolerado, a condición de que se trate de una violación del agente pasivo. Como en el caso de las relaciones heterosexuales, lo importante es "no abrirse" y, simultáneamente, rajar, herir al contrario (Paz, 1959: 202, 43).

La línea divisoria entre los homosexuales activos y pasivos es el juego verbal. La figura del macho es susceptible de romperse, abrirse o quebrarse; por lo tanto, podemos explicar la emergencia de la homofobia por la amenaza constante e inminente de que el macho se vuelva un agente pasivo. La homofobia, entonces, tiene que ser entendida como el temor irracional de la propia homosexualidad, como observa Boswell en una nota a pie de página en su libro sobre homosexualidad, cristianismo y tolerancia (1980: 46). Si, como señala Marina Castañeda, la virilidad tiene que aprenderse, ser un hombre requiere de una serie de iniciaciones (1980: 25) que conllevan la idea de que la virilidad es una condición que tiene que probarse constantemente en el albur. La masculinidad, entonces, es el resultado de una homofobia compulsiva, puesta en escena en las reuniones homosociales.

De acuerdo con Robert M. Irwin, la concepción de Paz de la relación entre los homosexuales activos y pasivos debe cuestionarse. Como observa Irwin, sólo existen lo masculino que penetra y lo femenino que es penetrado, independientemente de si es un hombre o una mujer quien desempeña el papel. La distinción activo-pasivo no está enraizada en la cultura mexicana, como Paz asume; en cambio, señala Irwin, existen trabajos como *Los cuarenta y uno, novela de crítica social*, de Eduardo A. Castrejón (1906), que no mencionan tal diferencia (Irwin, 2003: iv-v). Es importante subrayar que las prácticas homoeróticas a las que se refiere Castrejón deben contextualizarse en un ambiente social distinto del que describe Paz; por lo tanto, el argumento de Irwin es válido únicamente para el grupo social que alude, el cual ha codificado las prácticas homosexuales como una relación sentimental entre dos hombres que se atraen mutuamente, en contraste con la relación entre dos hombres que se desgarran por las ansiedades homofóbicas suscitadas en el contexto de las relaciones homosociales. El contexto de Paz coincide con lo que Eve Kosofky Sedgwick (1985) llama homoerotismo mediterráneo. Ahí existe una variedad de sistemas de sexualidades contiguas que significan prácticas homoeróticas, como más adelante lo revela el análisis.

La imagen deseable-deseada del cuerpo masculino y la homofobia que hemos delineado a lo largo de este trabajo, son dos lados de una presencia pública singular; manifiestan un erotismo justificado que permea la mayoría de las zonas de la vida pública. Este sistema de imágenes nos advierte sobre la compleja alegoría de las relaciones de poder que representan las imágenes y discursos sexuales. Como en el psicoanálsis freudiano —siguiendo las afirmaciones de Michel Foucault (1982) en su *Historia de la sexualidad*—, el discurso de la sexualidad se convierte, en los trabajos de Samuel Ramos y Octavio Paz, en un instrumento de saber social. Así, el lenguaje del "pelado", que conlleva violencia erótica, en *El perfil del hombre y la cultura en México*, y la disgresión del verbo "chingar", en *El laberinto de la soledad*, muestran la confluencia alegórica de la dominación masculina y la sexualidad violenta. El sexo masculino es un instrumento de deshonor, opresión y destrucción. Poder y sexualidad son dos factores indisolubles en la representación del machismo. Por medio del ejercicio de la violencia, la sexualidad machista define jerarquías de sexo y género y conlleva dos funciones políticas: una, en el campo de las relaciones sexuales, y otra, en la esfera pública y en el campo de las representaciones de la vida cotidiana. El erotismo violento se manifiesta en la misoginia y la homofobia, y tiene que despsicologizarse para concebirse en términos de relaciones de poder, esto es, como un asunto político. Al politizarlo, entendemos el erotismo violento como un elemento fundacional del sistema de dominación, más que como una mera patología social. Este tipo de dominación es un ejercicio de poder que opera por medio

del escarnio del objeto sexual; es una dialéctica afirmada en la negación: un deseo que encuentra su sentido en el no deseo.

Para lograr la dominación, la homofobia y el deseo masculino se integran en la estructura moral del patriarcado. Si, de acuerdo con Victor Seidler, el patriarcado es una racionalidad que organiza a la sociedad en su conjunto —esto es, una universalización de lo masculino particular—, la homofobia es el elemento que delinea sus límites. La relación entre machismo y afeminamiento no es precisamente oposicional sino dependiente, en tanto que la imagen del macho necesita del contraste con el afeminamiento para constituirse a sí misma. Sin la abyección de la homofobia, el machismo no sería posible.[7] Esto nos lleva a concluir que el objetivo de la homofobia no es eliminar el afeminamiento, sino mantenerlo vivo para poseerlo como un objeto indeseable que debe tomarse por la fuerza. Si la teoría del deseo explica los principios de la posesión de los valores simbólicos del objeto, la homofobia invierte este mecanismo, al considerar a su objeto como desprovisto de valor simbólico. El objeto de la homofobia es la ausencia del deseo, en el mismo sentido en que Julia Kristeva define la abyección (1982: 1-2). El poder masculino se genera en una política negativa del deseo.

Como hemos descrito en capítulos anteriores, en la cinematografía de la primera mitad del siglo XX, así como en la novela de la Revolución, la dominación masculina es posible por una homosociedad que se estructura bajo la lógica del desafío. Este último debemos entenderlo en los términos que utiliza René Girard para explicar el deseo (1985: 9-29). Hay necesariamente un triángulo formado por el objeto del deseo y dos sujetos que lo desean: el valor del objeto aumenta cuando se compite por él. El retador propone una contienda por la posesión del objeto preciado, y el otro confirma su valor en el momento en que la acepta. A partir de aquí, el reto produce deseo o, cuando menos, las acciones ayudan a demostrar la supremacía sobre el rival. En las representaciones del erotismo violento de Ramos y Paz, esta supremacía conlleva una feminización constante del otro hombre para asegurar la dominación. En el juego del albur y otras formas de violencia erótica, el reto se utiliza para quitar poder o despojar de valor al adversario.

El lado opuesto de esta lógica de quitarle poder al otro es la seducción de un hombre por otro hombre, esto es, convertir al macho en un objeto de deseo, como vimos en *Un lugar sin límites,* de Arturo Ripstein. Tanto en el reto del albur que feminiza al rival, como en la seducción del macho por el afeminado, podemos observar que el orden de la homosociedad masculina no está sometido a las reglas binarias del género. Este sistema confirma la crítica de las funciones de género que propone R. W. Connell (1993), en su libro *Masculinities,* según el cual, el estudio de las relaciones de género no puede partir de una estructura definida y finita, desde el momento en que su configuración es ubicua y contradictoria. Una de las contradicciones que podemos subrayar en los trabajos de Samuel Ramos y Octavio Paz es la construcción del deseo sobe la base de lo no deseado. Estos movimientos de deseo y rechazo se intersecan continuamente y constituyen una relación compleja de poder que no está circunscrita al círculo homoscial, sino que también se extiende a toda la sociedad. Esta dinámica abre el camino para entender los fundamentos culturales de la violencia social.

[7] Utilizo el término "abyección" en el sentido en que lo define Julia Kristeva: la condición de ser el objeto no deseado (1982: 1-2).

6. Inferioridad y rencor: el mestizo medroso

En este capítulo pongo la atención en tres figuras: el revolucionario izquierdista de *Los días terrenales,* de José Revueltas (1949); el presidente, en textos como *Amor perdido,* de Carlos Monsiváis (1977), y *El ogro filantrópico,* de Octavio Paz (1979), y la relación intrínseca entre homoerotismo y machismo, en algunas obras de teatro de Hugo Argüelles (1994; 1997). En estos trabajos, se develan las contradicciones internas que hacen del macho un personaje melancólico y violento. El machismo mexicano está enraizado en el colonialismo, lo que no significa que reproduzca el modelo masculino europeo, en términos de su racionalidad y dominio; por el contrario, la condición de dependencia cultural y económica produce un personaje rencoroso e inseguro que puede leerse en los tipos de liderazgo político, concretamente la ortodoxia de los izquierdistas y el dominio protector de los presidentes. Mi principal objetivo es mostrar que el colonialismo no significa una continuidad de la cultura occidental, sino una resistencia que se expresa en el patriarcado nacionalista, en una moralidad hipócrita y en una sexualidad indefinida que ubica el machismo más allá de la heterosexualidad.

El goce de la verdad, José Revueltas y la izquierda patriarcal

En su crónica "Visión del Paricutín", José Revueltas (1943) reflexiona mientras lee la biografía de Francisco Pizarro en su viaje a Michoacán, sobre la actitud ambigua de los indígenas y mestizos hacia los fuereños. Esta biografía del conquistador español del imperio Inca es su punto de partida para describir el paisaje humano de la región del volcán Paricutín que, en ese entonces, había hecho erupción (1943).

> Nuestro recelo de indios y mestizos, ese nuestro complejo de inferioridad —que tiene variedades tan extrañas, tan contradictorias—, todo eso humillado que tenemos, proviene de cómo fue hecha la conquista, de quiénes vinieron para hacerla y del modo como les fue otorgada a los conquistadores la merced de conquistar (1983b [1943]: 18).

Y más adelante, añade: "la historia de la conquista está hecha de numerosas felonías que, forzosamente, debieron influir sobre la contextura psicológica de nuestros pueblos, creándoles todo eso triste, resentido, lleno de desconfianza y prevención que tienen" (1983b [1943]: 18).

La aseveración de Revueltas sobre el complejo de inferioridad, resultante de la colonización como una raíz histórica del resentimiento del colonizado, encuentra consenso en la comunidad inelectual mexicana. Sin embargo, la descripción del mestizo no puede reducirse al lado oscuro del rencor, el resentimiento, la tristeza, la inseguridad, la inescrutabilidad y emociones semejantes; tenemos que subrayar que el hedonismo, la explosividad y la sensualidad también son aspectos relevantes de su caracterización.[1] Como observa Revueltas, esos mismos mestizos e indígenas de Michoacán confrontan la fatalidad con el alcoholismo, con el que el dolor se convierte en euforia.

Las reflexiones sobre las raíces coloniales de los personajes masculinos mexicanos es un motivo constante en la literatura y las humanidades del siglo XX. El sujeto bastardo e híbrido es una imagen que inunda las especulaciones históricas y antropológicas que dan como resultado una suerte de psicología historizada y mitologizada. Tales son las representaciones del sujeto macho. Si revisamos los archivos sobre las reflexiones de la identidad nacional, debemos considerar un número de ensayos y crónicas excepcionales: además de Ramos, Paz y Revueltas, los trabajos de Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes, Luis Villoro, José Joaquín Blanco y

[1] En su libro *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*, Jossiana Arroyo-Martínez señala la idea hegemónica del mestizo como una "panacea" armoniosa del discurso de identidad en América Latina (2003: 11-12). Siguiendo las afirmaciones de Cornejo Polar sobre la constitución conflictiva de la raza en la región, Arroyo ofrece una explicación de las contradicciones entre sensualidad y opresión en las representaciones de la población negra en Cuba y Brasil.

Emilio Uranga, entre otros, ofrecen distintos aspectos de este tema, en una mezcla de filosofía, antropología y crítica política y cultural.

Pero los intelectuales mexicanos no son los únicos preocupados por explicar la cultura y política mexicanas en relación con el hombre mestizo e indígena. Entre otros, Oscar Lewis, Erick Fromm, Michael Maccoby y varios novelistas extranjeros tratan seriamente este tema. Influidos por las preocupaciones de los intelectuales mexicanos que hacen psicoanálisis social, Erick Fromm y Michael Maccoby, alrededor de 1950, llevaron a cabo un trabajo etnográfico en las comunidades rurales cercanas a la ciudad de México, intitulado *Sociopsicoanálisis del campesino mexicano: estudio de la economía y la psicología de una comunidad rural* (1979). Estos autores observaron que el machismo proviene del temor a la mujer, en la medida en que compensa la inseguridad, la debilidad y la dependencia hacia ellas (1979: 223). Mientras que el rencor hacia la figura destructiva paternal del conquistador explica la condición bastarda, la caracterización de los campesinos de Fromm y Maccoby se relaciona con la fobia a las mujeres. La fobia acusa un mecanismo de compensación del macho, de ahí que su función sea ficticia. El macho desarrolla en su imaginación su propia liberación del miedo; entonces, la compensación se presenta como una manifestación de la fobia; así, el macho parece construir una barrera alrededor de sí mismo. En Ramos y Paz, como observamos, el albur es una agresión verbal que disminuye la virilidad del otro y pone en efecto la homofobia con la finalidad de reforzar una supremacía inexistente. En Fromm y Maccoby, el miedo a lo femenino revela un temor a la desvirilización proveniente de la culpa y el debilitamiento que la mujer le impone.

El hedonismo surge como la tabla de salvación, como una posición enajenante que mitiga el sufrimiento del complejo de inferioridad. Pero esta compensación no alivia los problemas que enfrenta el personaje macho. Ramos y Revueltas prescriben la conciencia como un camino para romper el círculo del complejo de inferioridad del macho. En el mismo sentido en que Ramos sugiere el reconocimiento del machismo como un primer paso en la terapia de la nación, Revueltas contrasta las nociones de conciencia y deleite para señalar la base histórica del inconformismo cultural del macho.

> De una manera gruesa el problema podría plantearse así: la civilización [...] ha sido inventada para luchar contra el sufrimiento. En cambio la *cultura* tiende por sí misma al sufrimiento. La cultura no es "deleite", sino conciencia; la civilización es placer, deleite y todas esas cosas, menos *conciencia* (Revueltas, 1987 [1945]: 248, notas de 1945).

Al concebir el deleite y el placer como parte de la civilización y la conciencia como su concepto opuesto, el pensamiento de José Revueltas emprende una crítica del cuerpo hedonista. El pensamiento crítico, entonces, se opone al hedonismo de la civilización, al que desde su perspectiva socialista interpreta como una ilusión capitalista. A partir de los acercamientos de Revueltas, podemos proponer que el hedonismo de la civilización parte de la colonización y la modernidad, esos procesos exógenos y, paradójicamente, internos que, como hemos argumentado a lo largo de este libro, producen el complejo de inferioridad que define al machismo.

En el trasfondo crítico que articula las dos novelas más controvertidas de Revueltas, encontramos las contradicciones del machismo en la práctica política de los personajes socialistas, uno de los temas dominantes de su narrativa. La novela *Los días terrenales* (1949) revela el estilo autoritario de los políticos de izquierda. Revueltas critica la intolerancia y el dogmatismo del stalinismo mexicano, lo que produce una polémica que lo obliga a sacar la novela del mercado. Finalmente, debido a sus diferencias con la izquierda, es expulsado del partido. Su novela narra las actividades del partido, como la organización de los campesinos y la difusión de su propaganda. Los personajes principales, Gregorio y Fidel, son confrontados por sus creencias sobre lo que debería ser el Partido Comunista y sobre la ética y prioridades del militante. Gregorio es más flexible con sus sentimientos de respeto y preferencias estéticas, mientras que Fidel subordina toda su existencia a la causa; por ejemplo, desatiende a su familia a tal grado que su hija muere.

Fidel es el miembro más fanático del clandestino Partido Comunista; él disfruta la posesión de la verdad histórica, que lo enajena de su propia realidad concreta hasta el punto que condena sus propias ideas o acciones que no están de acuerdo con su doctrina. Aquí, la idea de disfrutar la verdad nos permite comprender un aspecto mental de la cultura masculina (en el sentido de la conciencia dolorosa propuesta por Revueltas). Slavoj Žižek, partiendo del concepto lacaniano del deseo, propone que el goce no puede entenderse sin una relación con el *otro*. El goce, para este filósofo, depende del conflicto sobre la posesión de objetos preciados. El *otro* disfruta excesivamente, y lo que le molesta es su despliegue ostentoso de deleite (Žižek, 1994: 203). Cuando leemos sobre la construcción de Fidel, desde esta perspectiva conflictiva del goce, observamos una posesión excesiva de los bienes simbólicos de verdad y supremacía. Más que objetos cuyo valor se establece intrínsecamente, estos bienes encuentran su significado en relación con el goce y, por lo

tanto, se establecen en el conflicto con otros. Fidel posee una verdad frente a los demás, cuya debilidad ideológica amenaza la integridad de esa verdad. Ése es el exceso que hace insoportables todas las ortodoxias.

El goce, entonces, se relaciona más con el sentimiento de pérdida que con el del placer. Hasta ahora recuperamos la distinción entre goce y placer que Roland Barthes señala cuando discute la idea de lectura. Semejante a la distinción que hace Revueltas entre civilización y cultura, la distinción de Barthes entre goce y placer subraya el contraste entre hedonismo y dolor. Un texto de placer es cómodo y excitante, mientras que un texto de goce depende de la crisis y una suerte de angustia informada (Barthes, 1986: 25). Esta coincidencia muestra una tendencia del pensamiento enfocada en la construcción conceptual del deleite, el placer, el deseo y la fobia que va más allá del discurso psicológico desde el momento en que interviene en la racionalidad política, precisamente en la zona donde se generan los conflictos de identidad. En consecuencia, el goce es el principio que constituye el deseo y la fobia, dos términos que pueden explicar la psicología social de la masculinidad, así como su supremacía. Así, gozar de la posesión o consumo de los otros y de la capacidad de repudiarlos son formas de ejercicio del poder machista.

Desear es ejercitar el poder sobre el objeto deseado. En el caso de Fidel, hay un deseo de supremacía que se legitima por la posesión de la verdad. Ese privilegio le proporciona poder sobre los otros; por lo tanto, su fobia consiste en un temor a perderla. De acuerdo con el psicoanalista Carlos Odier, la fobia no es solamente una compulsión irracional, como comúnmente se le define, sino un instrumento de la razón para la construcción de un objeto fobógeno (1961: 75). Esta razón sería necesariamente la supremacía. A pesar de los infortunios más trágicos —la pérdida del amor de su esposa y la muerte de su hija (Revueltas, 1985 [1949]: 38) —, Fidel es fiel a su ideología revolucionaria que ordena que el destino histórico de una comunidad imaginaria[2] prevalece sobre las difíciles circunstancias. Este estado aferrado al imperativo doctrinal epitomiza la norma masculina y el comportamiento político que universaliza el dominio masculino.

Este personaje creado por José Revueltas fue la razón principal para su expulsión del Partido Comunista. Incluso después, debido a las censuras de sus camaradas, el autor decidió retirarlo de la circulación. En las controversias con Vicente Lombardo Toledano y Enrique Ramírez y Ramírez, quienes formaban parte del comité ejecutivo del Partido Comunista (Revueltas, 1978: 42), Revueltas cuestiona la relación entre ideología y contingencia para descalificar la práctica política de los comunistas. Esta crítica puede aplicarse también al patriarcado. La universalización abstracta del socialismo es ciega ante los requerimientos específicos del amor y la compasión. Este universalismo se vincula con la racionalidad que, como un instrumento de dominación masculina, pretende ser la norma de la sociedad. Si lo universal niega lo particular masculino, es para erigir lo masculino como medida de la universalidad. La construcción de Fidel como un hombre racional, asociado con la ética del macho, confirma los términos que Victor Seidler utiliza para analizar las bases de género del racionalismo político de Occidente.

> Debido a que, desde la Ilustración, la sociedad se ha autoconcebido como una sociedad "racional", y a que la razón se interpreta como propiedad exclusiva del hombre, esto significa que los mecanismos del desarrollo de la masculinidad son, en sentidos cruciales, los mecanismos del desarrollo de una cultura más amplia. Esto invisibiliza a la masculinidad como poder, ya que el dominio del hombre se ha tomado como una expresión de la razón y la "normalidad" (1989: 4).
>
> *[Because society has taken as its self-conception since the Enlightenment a version of itself as a "rational" society, and because reason is taken to be the exclusive property of men, this means that the mechanisms of the development of masculinity are in crucial ways the mechanisms of the development of the broader culture. This makes masculinity as power invisible, for the rule of men is simply taken as an expression of reason and "normality".]*

La crítica de la ortodoxia militante deviene en una crítica de la racionalidad del patriarcado. No sugiero aquí que la caracterización de la dominación masculina no incluya la irracionalidad. Como hemos visto en una serie de ejemplos, el análisis del machismo revela comportamientos, acciones políticas y representaciones que son irracionales. La racionalidad de Fidel no está precisamente opuesta a la irracionalidad del "pelado" de Ramos o el pachuco de Paz; es otra de las estrategias de la hegemonía masculina para seguir en el pedestal. La crítica aplicada a Fidel puede entenderse como la crítica a la supremacía masculina, su legitimación o su justificación. De acuerdo con lo que Revueltas mismo propone sobre la distinción entre civilización y cultura, Fidel es inmune al sufrimiento; camina impávidamente entre las tribulaciones de la vida diaria. Su mundo ideal se opone al de las necesidades concretas de su esposa, debido a que, al ser femeninas y ordinarias, no

---

[2] La expresión "comunidad imaginaria" se refiere a la definición de nación de Benedict Anderson (1991). Utilizo este término para subrayar el vínculo entre hombre y nación que se ha mantenido como uno de los ejes de este libro.

son significativas para él. Desde aquí también podemos interpretar su racionalidad ideológica como un detonador de la fobia misógina.

Pater presidente y *pater intelligentsia*

Al otro lado de la racionalidad crítica, la irracionalidad del nacionalismo nutre también la supremacía masculina. En *México, una democracía bárbara*, un ensayo político publicado en 1958 en el contexto de las elecciones del presidente Adolfo López Mateos, Revueltas apunta al mito del excepcionalismo nacional:

> Existe en el México contemporáneo —digamos el México moderno que nace a una nueva etapa histórica en 1910 — una singular propensión, entre muchos de sus hombres más representativos —propensión que a su vez comparte en gran medida el simple ciudadano común— hacia considerar el país y determinadas de sus expresiones como algo único, privativo, que no tiene precedentes de ninguna naturaleza ni analogía respecto a nada que sea ajeno al propio México y a su peculiarísima idiosincrasia (Revueltas, 1983 [1958]: 26).

Al no haber un referente con el cual comparar, interpretar o racionalizar lo mexicano, Revueltas implica que la mexicanidad se sostiene más allá de la razón, incluso más allá del universalismo que delinea la supremacía del personaje Fidel en *Los días terrenales*. Esta peculiaridad inefable de la mexicanidad, que Revueltas encuentra en el lenguaje de los políticos como gestos de convicción nacionalista, reitera la irracionalidad del nacionalismo. Esto es, lo nacional es un medio de dominación irracional y hedonista. Ser peculiar es ser incuestionable, autogenerado, una suerte de entidad teológica. ¡Qué raro que partamos de un complejo de inferioridad y lleguemos a esta irracionalidad apoteósica! Sin lugar a dudas, Revueltas apunta al discurso de autoridad que ordena la felicidad de la nación —la fiesta sagrada, como llama Paz a la Revolución —. La felicidad cierra las heridas que el discurso crítico insiste en abrir. Mientras desde la perspectiva oficial la celebración del país es una apoteosis, desde el punto de vista negativo de la crítica, es una enfermedad.

La especulación crítica concibe a la sociedad en términos de excesos. El machismo es entonces presentado como hegemonía (esto es, un discurso y un sistema político que dominan como consenso social), que al mismo tiempo debe ser reducida y extirpada si la nación quiere ser curada. Además de analizar las consecuencias de esta perspectiva crítica en la historia de la emancipación de los oprimidos por el patriarcado, debemos entender la coyuntura política en la que los críticos presentan su análisis. En este caso, tenemos que aceptar que la acción política se desempeña por medio de la crítica (en el sentido habermasiano). El PRI consolida el sistema totalitario más eficiente de Latinoamérica en el siglo XX; su red controla prácticamente todos los aspectos de la sociedad. Su control es efectivo, no sólo en términos de dominación coercitiva, sino como consenso discursivo. El discurso del presidente es un lugar emblemático del patriarcado mexicano; por lo tanto, la crítica del machismo tiene que ser entendida como la crítica del PRI totalitario.

El presidente habla sin parar para esconder las imperfecciones del sistema económico y social; es engañoso y maquiavélico y se maneja en complicidad con una compleja red de relaciones homosociales que, como podemos imaginar, abarca a la nación. Si el Estado refleja el sistema machista, entonces, psicoanalizar a los hombres, ya sea considerando el culto a la muerte, el hedonismo o el trauma de la conquista, tiene menos que ver con el psicoanálisis que con la insistencia en establecer esta alegoría para posibilitar la crítica política.

Hablar del presidente como el representante central del Estado paternalista implica un sistema de poder basado en la figura del macho. Su paternalismo se expresa como una autoridad que protege a sus subalternos y decide su destino. El paternalismo significa entonces una responsabilidad para gobernar que se concentra en la autoridad y garantiza que el gobierno no represente, sino, más bien, proteja a las masas: la dominación se promueve a sí misma como un gesto generoso que desempodera opresivamente al gobernado. Al presidente se lo imagina como una inagotable fuente de favores. Para Octavio Paz, la imagen del presidente se opone a la del caudillo, definido el primero con los atributos protectores positivos de un padre poderoso, y el segundo, con la imagen abusiva y cruel del dictador militar recurrente en las estructuras políticas hispánicas (1979: 23). La categorización ofrecida por Paz resulta, por una parte, indulgente con el sistema presidencial abusivo del PRI, y por la otra, no aprecia las bases populistas del caudillismo.

El discurso intelectual revela una condición huérfana en la que los problemas humanos y fatales de la historia son mitificados, lo que inmoviliza a los subalternos que dependen de la buena voluntad del patriarca para la supervivencia. Desde el régimen de Miguel Alemán (1940-1946), una racionalidad que utiliza el discurso de la modernización y el progreso para mantener su autoridad patrimonial ha explicado el Estado

desarrollista. Esta representación estructural y alegórica del presidente justifica la necesidad histórica del patriarcado. Como un mecanismo para conseguir el bienestar social, la racionalidad patriarcal descansa sobre:

1. Un consenso social basado en el llamado sentido común que requiere de la figura del macho como una autoridad que dirija al país.
2. Un sistema homosocial que encomienda el funcionamiento de la política a complicidades y secretos: el famoso "tapado", que le reserva al presidente el privilegio de nombrar, en el último momento, a su sucesor, y que privilegia a un selecto grupo con el poder de tomar decisiones de importancia y los licencia para establecer pactos secretos.
3. La caracterización del subalterno como incompetente, precario, dependiente, desechable, criminal y como un cuerpo que debe ser castigado; en suma, el objeto de las acciones correctivas y protectoras del Estado machista.
4. El sistema de género que fundamenta al poder político como un rasgo del Estado-nación.

En la medida en que también pretende representar al subalterno, la crítica que ejercen los intelectuales sobre el machismo político —esto es, el presidencial— resulta también un punto de vista paternalista. Entonces, la autoridad —recordemos que la autoridad viene de "autor"— de Samuel Ramos, Octavio Paz y José Revueltas es también una intervención patriarcal que se autopropone como la masculinidad legítima. Significativamente, estas configuraciones paternalistas generan la hegemonía patriarcal. Básicamente, una imagen coercitiva del macho dominante, alegorizado en la figura del presidente, contrasta binariamente con la persona autoritaria-autoral.[3] Para aplicar la distinción de José Revueltas, mientras el patriarca presidente celebra la fiesta de la *civilización* o el hedonismo, al mismo tiempo que oprime a los disidentes, el patriarca intelectual (el autor) provee la puesta en crisis (crítica) que conlleva la concepción de *cultura*. Sin embargo, ni el machismo ni su crítica rebasan el paternalismo, la oposición entre ellos es un conflicto falso, debido a que emergen de la misma corriente de supremacismo masculino. Tenemos que leer las contradicciones internas y enfocarnos en el goce y el placer que constituyen los sujetos de estos paternalismos para desmantelar el aparato político del machismo. Si, de acuerdo con Gayatri Spivak, el sujeto del deseo y poder es una "presuposición metodológica irreducible" *(irreducible methodological presupposition)* (1994: 74) se entiende que el hombre poderoso no es otra cosa que un sujeto imaginado teóricamente que funciona como un agente en el dominio representacional de la dominación. Él es la imagen del poder y el deseo. Cuando interviene en la realidad social, el paternalismo se convierte en algo más que un mero problema de significación: es la fuente de la opresión y la violencia que implican el poder y el deseo.

Homoerotismo como machismo: las obras de Hugo Argüelles

En las discusiones de la deconstrucción del machismo, el trabajo de Hugo Argüelles merece una atención particular. En sus obras de teatro construye una serie de correspondencias simbólicas en las que el homoerotismo, la homofobia y el machismo articulan las prácticas sexuales y las posiciones políticas. La tesis central en que se basan sus piezas dramáticas es que la atracción y el rechazo homoeróticos juegan un papel fundamental en la construcción de la masculinidad mexicana. Al desplegar las contradicciones homoeróticas-homofóbicas podemos reconocer que la caracterización del macho conlleva un cuestionamiento introspectivo. En su introspección crítica, no podemos encontrar una "esencia" precisa de lo masculino, sino su ausencia; por lo tanto, en la construcción de estos personajes observamos un proceso que desnuda la apariencia del macho: sus gestos, su maquillaje y su vestido, hasta encontrar el vacío. En este sentido, el machismo, como toda categoría de género —volviendo a Judith Butler— es performativo. Al usar el término "performativo" no estamos hablando precisamente de las artes escénicas, a pesar del hecho de que estemos discutiendo obras de teatro. Quiero decir que el machismo por sí mismo, más allá de los escenarios, en la vida social, es un *performance* que interpreta la masculinidad. Aquí, el machismo es un juego de máscaras, una puesta en escena cotidiana. En las piezas de Argüelles, presenciamos el desmontaje de esa interpretación cotidiana. La performatividad del género, como el machismo, consiste en una norma ejercida reiterativamente;

[3] Carlos Monsiváis observa que en el fondo de la frivolidad que entretiene a la clase media en los años sesenta existe la coerción incesante del PRI contra los disidentes. Prácticamente, toda la bibliografía que alude al régimen del PRI ha sugerido esta doble fase de coerción paternalista e intolerante. El punto álgido de esta crítica es la abundante literatura escrita sobre la masacre de estudiantes del '68, durante el régimen de Gustavo Díaz Ordaz.

estructura la matriz simbólica que establece los principios que, a su vez, construyen la coherencia de los cuerpos. La reflexión sobre este *performance,* en el teatro de Hugo Argüelles, nos permite ver en silueta los artificios que hacen posible el sistema patriarcal.

En sus dramas familiares, la relación padre-hijo desestabiliza el discurso del macho. Siguiendo la fábula clásica del hijo que mata a su padre, el conflicto de *Los escarabajos* (1997) y *Los gallos salvajes* (1994) ofrece una reinterpretación del mestizo bastardo propuesto por Octavio Paz, así como del hijo parricida en *Pedro Páramo,* de Juan Rulfo.

En *Los escarabajos*, Jaime se maquilla en el vestidor con las cenizas de su madre para actuar como una Medea travesti (Argüelles, 1997). Esta obra alterna el monólogo de Jaime con los conflictos familiares que originan la identificación con su madre. El maniqueísmo le confiere una estructura binaria, así como un aspecto melodramático a la relación de esta familia. Su padre es cruel y opresivo. Su madre muere debido a su pasión por el hombre que la humilla. Jaime se enamora de otro hombre en el mismo sentido que su madre se enamoró de su padre. La expresión de repugnancia del macho y la condición abyecta de madre e hijo los orilla a eliminar su subjetividad. A través de una historia de crueldad excesiva y sumisión obstinada, esta pieza revela los agentes constitutivos de la relación machista. Mientras que, en su *Laberinto de la soledad,* Octavio Paz pone énfasis en la crueldad del mestizo que *chinga* como una forma de venganza contra su condición bastarda, Argüelles representa a un bastardo cuyas aspiraciones heroicas se reducen a la mediocridad de un actor fallido y su amor apasionado por un hombre que no le corresponde.

Como sucede en la mayoría de las obras de Argüelles, no podemos evitar observar el subtexto psicoanalítico. Jaime y su madre se han construido como objetos de deseo que nunca encuentran reciprocidad. La frialdad y la humillación son condiciones necesarias para el placer masoquista, como observa Gilles Deleuze (1991: 117). Sin embargo, considerando que Jaime y su madre son personajes ficticios que Argüelles intenta desplegar frente a un auditorio teatral, sus rasgos psicológicos invocan una interpretación que sobrepasa las especificidades psíquicas; son proposiciones que tienen que ver con el sistema cultural del machismo que, en estos casos, puede concebirse como una máquina que produce sujetos abyectos. La madre y la subjetividad de su hijo homosexual se articulan en el *performance* del macho que odia. Hablándole al espejo mientras se viste de mujer y se aplica el maquillaje —la máscara hecha con las cenizas de la madre—, Jaime se sitúa en el umbral entre el vestidor y el escenario, la muerte y el teatro, esto es, en los intersticios de la representación.

Como *performance,* el machismo puede leerse en la caracterización. En los altercados incesantes de Jaime con su padre, éste insiste en prohibirle a su hijo que le diga la verdad o que exprese su pasión, lo que considera vicios de degenerados. Jaime siempre había querido ser actor. Para su padre, teatro y homosexualidad son evidencias de la falta de virilidad de su hijo; pero Jaime decide ser actor porque quiere experimentar algo "más intenso y verdadero" (1997: 302), una confesión contraria a la orden de su padre sobre expresar sus pensamientos. Paradójicamente, Jaime ve el teatro como el espacio de la realidad y considera que *lo real* es una simulación, en la medida en que limita la expresión de las verdaderas emociones. Las prohibiciones impuestas por su padre se refieren a una estructura semiótica que puede entenderse en términos de los pares contradictorios: ley/verdad y realidad imaginaria/lo real; esto es, que la ley contradice la verdad en el mismo sentido en que la realidad imaginaria contradice lo que es real. La palabra del padre implica una objetividad normativa (objetivo de acuerdo con los intereses de la dominación), mientras que la pasión es una compulsión interior del *otro* femenino que abriría el camino a un reino no normativo de los signos o lo que Teresa de Lauretis ubica en el "espacio exterior" de los discursos hegemónicos (1987: 26). La relación padre-hijo (y su espejo, padre-madre) coloca al padre en contra de los signos: la palabra del padre construye un marco que limita el lenguaje del hijo al prohibirle su subjetividad femenina. Esta relación plantea la palabra del amo hegeliana que obstruye la intervención verbal del esclavo, así como lo que Spivak comenta acerca de la relación entre la teoría del dominio occidental y la prohibición de la palabra del subalterno (1994: 74); en ambos casos, la desestabilización de la orden del amo o de la ley, en Hegel, y de la teoría, en Spivak, posibilita que hable el sujeto dominado. Sobre las bases de estas premisas, es necesario definir la palabra del hijo como un detonador que desmantela los fundamentos del dominio del padre: el desmoronamiento de Pedro Páramo cuando su hijo lo mata funciona como una metáfora de desmantelamiento de la dominación patriarcal; el poder del macho se derrumba justo en el momento en que la palabra del hijo lo deja sin sentido.

La obra de teatro *Los gallos salvajes,* de Hugo Argüelles, analiza, en una exposición cuasiensayística, la relación padre-hijo en términos que revelan las contradicciones políticas del patriarcado, y sugiere una evolución del poder del macho premoderno a una "civilización liberadora" (1994: 337). El hijo ha regresado de la ciudad con ideas que van contra la dominación del padre. Este escenario confirma que la cuestión del machismo es inseparable del problema de la representación. Padre e hijo tienen ideas opuestas

sobre la masculinidad. La idea del padre sobre la virilidad puede resumirse en su sobrevaloración de dos acciones: matar y copular. En los puntos de vista del hijo, el machismo se define a partir de la perspectiva clínica que nombra como patologías lo que el padre considera virtudes. Al final del primer acto, descubrimos el fondo trágico: ambos han tenido una relación incestuosa desde que el hijo era niño. El padre había obligado al hijo a hacerle la *fellatio* para transmitirle la energía viril. Para el padre, el incesto forma parte de la educación del macho: el hijo va a reproducir al padre (Judith Butler diría reiterarlo), no sólo imitándolo en sus acciones represivas como cacique, sino también amándolo eróticamente. El homoerotismo termina contribuyendo a la formación del macho desde el punto de vista del padre. En su discurso crítico-clínico, el hijo define su relación como homosexual; el padre rechaza ese término porque no cree que ambos tengan una relación de *putos*.

> ¿Pero qué tiene que ver nuestro darnos así, con lo que hacen esos degenerados? ¡No te confundas, Luciano! ¿Qué tiene que ver algo que yo siento puro y noble? [...] hasta así; como eso: un rito de comunicarse fuerzas con [...] ¡No! ¡Te han revuelto la mente! ¡Cuántas veces te dije: "El macho se distingue por su verga, y si ésta le da placer, mientras la meta dentro o quede arriba, no tiene por qué negarse su contento" ¡Carajo! ¡Cualquier hombre lo sabe! (1994: 353).

La sexualidad que se concentra en el pene —de acuerdo con el padre— no puede considerarse homosexualidad, un término que no pertenece a su vocabulario, sino al discurso médico occidental. En esta afirmación, el homoerotismo del macho no se define como la atracción sexual por otro hombre, que implicaría rendirse al pene del otro —provocando con ello el afeminamiento y la pérdida de virilidad—, sino el placer de uno mismo: un autoerotismo. La crítica del hijo resignifica el discurso del macho como patología. Las palabras del padre se arraigan en la valoración del beneficio simbólico del homoerotismo. Este valor privilegia la bisexualidad sobre la heterosexualidad y la homosexualidad, pero es una bisexualidad que puede entenderse únicamente en términos de una doble moral.[4]

El choque de dos universos de representación, principalmente el discurso del macho y su doble moral, en confrontación con el discurso de la patología que estigmatiza el homoerotismo, expresa el conflicto central de esta tragedia. La culpa producida por el sistema de representaciones patológicas que define al hijo como castrado y disléxico explota en un final sangriento. Luciano mata a su padre. Esta acción reitera la imagen del hijo patriarcal, enraizada en la caracterización del mestizo bastardo que ya hemos visto como una constante en la literatura mexicana. Este trabajo añade el incesto homoerótico a esta tradición, en la que padre e hijo significan el mismo acto de manera distinta: para el padre, no puede ser homosexualidad; para el hijo, es un estigma que lo hace cometer parricidio. Esta regulación clínica de género norma y construye los cuerpos. El discurso social genera masculinidad sobre las bases de la patología del machismo y la homofobia. Es necesario despatologizar estos términos para elevarlos de su cualidad de síntomas a la de representaciones, y comprender la producción del cuerpo masculino como el meollo del sistema de poder. En consecuencia, la culpa y la doble moral producen poder al construir la masculinidad; por lo tanto, no podemos sino interpretar este poder en términos de violencia, de exacerbación de esta masculinidad.

En *El ritual de la salamandra*, Antonio, miembro de una familia prominente de la clase política, revela los mecanismos de la doble moral:

> La mujer con quien me case será la típica almohada con hoyo [...] y todas las credenciales en regla: ¡dinero, sitio social, bonita, babosa y decente! ¡Un sueño del *establishment*! Y a cambio yo seré por los años que viva "un junior asegurado" [...] Prefiero vivir lo "otro" [...] como hago: de vez en cuando con mis amigos [...] y ya "motos", "pasados" y borrachos [...] todo. Pero al día siguiente ni quien hable de ellos (1997: 219).

Para Antonio, la función del varón heterosexual no es auténtica, aunque tampoco significa que su sexualidad clandestina lo sea. En su determinación implacable de exponer las normas sociales, el trabajo de Argüelles cancela cualquier vía de autenticidad. Por una parte, los contactos homoeróticos se mantienen en secreto; no pueden nombrarse, terminan en una inexistencia o se reducen a lo innombrable; por la otra, la vida marital permite mantener las reglas sociales. Eso significa que se trata de puro discurso, de un signo vacío, cuyo propósito es garantizar la membresía en el sistema de privilegios. Entre los gestos del desempeño social y la ausencia de signos del breve homoerotismo, el sujeto de la doble moral vive en un espacio liminal,

---

[4] Ya hice alusión a este homoerotismo del macho cuando discutí *El laberinto de la soledad,* de Octavio Paz, y volveré a él en el capítulo siguiente. Bruno Bert, en su ensayo "La lengua de la serpiente: acerca de la crítica social de la doble moral", también ha señalado este aspecto en *Los gallos salvajes* (1994: 39).

en el que la sexualidad tiende a perder su significado y la categoría de género del hombre heterosexual tiende a perder su sexualidad. Por medio de estos signos fluctuantes, en los trabajos de Hugo Argüelles vemos cómo se desmonta la estructura simbólica del patriarcado.

Esta empresa de quitarle el poder al patriarcado llega al extremo cómico en *El retablo del gran relajo*, en el que la posesión del pene de Napoleón por parte del cacique, más que proveerle el poder y la virilidad que le prometieron, lo afemina. Esta farsa socava la presencia monolítica de la dominación masculina al exponer la vulnerabilidad del macho y su inminente amaneramiento. Sin embargo, después de que se colapsa su virilidad, ni lo femenino ni lo homosexual dominan. Lo que sucede es que se desarticula el sistema del género. De las piezas de Argüelles podemos deducir que la masculinidad no existe sin el espejo de su contraimagen, es decir, la feminidad.

Cuarta parte

Identidades evanescentes

7. Mayate: el *queer* más *queer*

Este capítulo discute tres novelas de la llamada literatura gay mexicana escritas entre los años sesenta y ochenta: *Después de todo,* de José Ceballos Maldonado (1969); *El vampiro de la colonia Roma,* de Luis Zapata (1979) y *Las Púberes canéforas,* de José Joaquín Blanco (1983), así como *Amor chacal,* de Juan Carlos Bautista y Víctor José Jaramillo (2000), un documental turístico-etnográfico sobre el homoerotismo de la costa. El análisis se centra en la caracterización del "mayate", un personaje cuya resistencia a identificarse a sí mismo como homosexual, a pesar de sus prácticas homoeróticas, desafía el concepto de identidad y, por lo tanto, constituye un caso peculiar de sujeto *queer*.

Deseando ser deseado: Ceballos Maldonado

En la novela *Después de todo* (1969), de José Ceballos Maldonado, el protagonista Javier Lavalle, un homosexual maduro, desempleado y solitario, trata de llenar el vacío de su tedio redactando sus memorias en un modesto cuarto que renta en la colonia Roma, una zona de clase media de la ciudad de México. Desde este escenario, imagina su pasado en Guanajuato, donde pasó la juventud. Su historia se desenvuelve en una constante tensión entre la invisibilidad y la exposición de sus relaciones sexuales con otros hombres. Lavalle habla sobre sus estrategias de seducción y aventuras furtivas, siempre bajo el riesgo de ser descubierto. Las acciones más relevantes de sus recuerdos —esconderse, denunciar, vigilar, exponerse, chantajear, simular y disimular— se refieren a un meticuloso escape de la mirada social. Lavalle desarrolla dos habilidades audaces: seducir a hombres que no se consideran a sí mismos homosexuales y esconderse de la mirada de quienes podrían condenarlo. El poder de Lavalle puede desestabilizar tanto la norma que prohíbe el homoerotismo como la hegemonía viril que presume ser inmune a la seducción. Él seduce lo que considera inseducible, con lo que pone de cabeza las reglas patriarcales; aprende que puede alcanzar su desestabilización mediante el cultivo del arte del secreto. Él confirma el comentario de Annick Prieur sobre el hecho de que la sociedad mexicana tolera los encuentros homoeróticos mientras sean invisibles, en un contexto homosocial y perfectamente disimulado con eufemismos y absoluta discreción (1986: 188-189).

La crítica de esta novela ha destacado la autoafirmación del hombre homosexual de clase media. El narrador-protagonista se caracteriza a sí mismo como homosexual, a lo largo de una cadena episódica de encuentros sexuales con hombres que son ostensiblemente heterosexuales. Lavalle regresa a su infancia para recordar sus relaciones con sacerdotes pederastas, compañeros de clase y sus asistentes en el laboratorio de la escuela en la que trabajaba. De acuerdo con Mario Muñoz, Javier Lavalle "en el decurso de los acontecimientos evocados va asumiendo sin ninguna culpabilidad su condición homosexual pese a los desagradables contratiempos que esta forma de conciencia le acarrea" (1996: 15). Luis Mario Schneider, por su parte, observa que Ceballos Maldonado "descubre los mecanismos del cinismo como única posibilidad de autoafirmación para salvarse de los prejuicios que una sociedad intolerante exige a la marginación homosexual" (1997: 75). Esta autoafirmación que Schneider refiere resulta de asociar culpa con seducción, una combinación cuyas raíces pueden encontrarse en el mito hipermasculino de don Juan, en el cual la seducción desafía el papel que juega la culpa en el sistema moral de la Iglesia católica. La seducción se enfoca en hombres que, a pesar de su participación en el contacto con otros hombres, rechazan identificarse a sí mismos como homosexuales o bisexuales. Esta falta de definición caracteriza al *mayate*, *chichifo* o *chacal*, un sujeto que es frecuente, pero poco visible en el panorama de las masculinidades mexicanas. Estos tres términos tradicionalmente nombran a la persona que pese a jugar un papel activo en el acto sexual homoerótico, se caracteriza sobre todo por su renuencia a expresar atracción hacia su pareja sexual (Prieur, 1998: 189).

Mayate, chichifo y chacal son palabras que pertenecen al discurso del *joto* (el hombre que juega el papel pasivo en el acto sexual homoerótico, a quien usualmente se le adscriben las características femeninas). El joto deshumaniza a su pareja activa con estas designaciones y, con esto, el hombre afeminado reclama su posición de sujeto y utiliza su poder de representación sobre su objeto de deseo. En su trabajo etnográfico sobre travestis de la ciudad de México, Prieur encuentra que estas etiquetas pertenecen exclusivamente a la jerga homosexual (1998: 189). En general, estos tres términos son sinónimos, aun cuando pueden tener los siguientes matices: "chichifo" connota prostitución o hacer sexo a cambio de favores; "mayate" describe la posición activa y no necesariamente se relaciona con la prostitución, y "chacal" se aplica a individuos incultos, generalmente marginados, provenientes de las áreas rurales o marginadas que recurren a estas prácticas sexuales. Sin embargo, estas diferencias no están completamente establecidas. La palabra "mayate" proviene del náhuatl, *mayatl,* que designa a una especie de escarabajo verde brillante, cuya larva crece en el estiércol; por lo tanto, la palabra es una alusión a la ropa colorida del proletario, así como una metonimia de las heces para describir su sexualidad. "Chacal" viene de *chacatl*, también del náhuatl, que se refiere a una especie de camarón con forma de escorpión; su feroz apariencia y su comestibilidad connotan una sensualidad salvaje. Por su parte, las palabras "joto" y "choto" (cuyo origen parece remontarse al verbo gitano "chotear", para hacer mofa o burlarse) definen a un hombre afeminado, socialmente estigmatizado.

La principal diferencia entre mayate y joto es la falta de autodefinición del primero y la visibilidad peyorativa del segundo. Frente a esos mayates que rechazan la identificación y expresión del deseo, el cinismo de Javier Lavalle le permite su autoafirmación de manera que provoca que ellos lo deseen. En la novela, los momentos de seducción se convierten en un altercado entre la falta de deseo y su provocación. Por ejemplo, en un episodio en el que Lavalle deja de bombardear a Gastón —uno de los mayates que ha seducido— con insinuaciones sexuales, describe cómo emerge el deseo de este último: "mientras charlamos él ríe, mueve la cabeza, se contonea y hasta me aprieta el brazo con la mano. Pero sobre todo siento que me reprocha: 'Eh, tontito, no quisiste. Por fin, ¿eres o no eres?' " (1986: 90-91). Aun cuando Lavalle ha producido un deseo en Gastón, mediante la supresión del cortejo, sus situaciones de identidad son las mismas: Lavalle tiene que autodefinirse y Gastón tiene que continuar sin definición para mantener intacta la relación mayate-joto. Sin embargo, se arruina la pretensión de Gastón de ser una persona deseada. Probablemente, ser deseado por el mayate es una invención de la nostalgia de Lavalle alimentada por su soledad y pobreza. La construcción narrativa del deseo del mayate sería entonces una estrategia de autoafirmación del narrador.

En yuxtaposición con este recuento nostálgico, inesperadamente, los mayates irrumpen en el tiempo presente de la narración. Mientras Lavalle escribe sus memorias, muchos hombres tocan a su ventana. Son hombres jóvenes pobres, a quienes no se les permite entrar, ya que Lavalle no tiene nada que darles. Piden dinero a cambio de "lo que usted quiera". Estas interrupciones crean fisuras en la trama, que nos permiten ver un aspecto de la novela que el narrador duda en codificar. Mientras que este narrador es meticuloso al construir su propio pasado, idealizar sus encuentros sexuales y llamarlos romances, cuando habla sobre el presente muestra su inconformidad con sus visitantes. Ellos residen en los márgenes de la historia, ellos carecen de ciudadanía en la narrativa del deseo que, proyectada en el pasado, recuenta lo que el homosexual quisiera ser. Esta falta de codificación nos permite ver la falta de identidad del mayate. Lavalle no siente deseo por estos hombres jóvenes ni ellos sienten deseo por él. El interés narrativo se disuelve en la medida en que se cancelan las dinámicas de seducción. Precisamente en estas ausencias del deseo encontramos los rasgos más relevantes del machismo, por lo menos en el campo de las relaciones homoeróticas. Estas acciones disruptivas, las cortas visitas y llamadas de hombres que están del otro lado de la ventana, funcionan como contrapuntos para el plan de autoafirmación del personaje homosexual, subrayado por Mario Muñoz y Luis Mario Schneider.

Más que seguir el plan narrativo de la historia de Lavalle —claramente orientada para concebir la identidad homosexual a partir de la resistencia ante las fuerzas que lo marginan: la culpa y supremacía del macho—, quiero poner énfasis en la posición liminal del mayate, cuya caracterización niega el deseo homoerótico. Repetidamente, Lavalle evita ser identificado o nombrado como homosexual, lo que contrasta con la identidad homosexual que delínea en sus "romances". La estructura episódica de su narración es periódicamente interrumpida por un mayate, lo que establece un plan narrativo basado en la reiteración. Una lectura transversal de los varios romances de Lavalle y de las viñetas intermitentes de sus mayates rechazados abre el camino a una discusión sobre una economía, una moralidad y una serie estratégica de habilidades de dominación que desarrollan los individuos involucrados en las relaciones homoeróticas.

A lo largo de su vida, Lavalle les da generosamente regalos o dinero a sus parejas sexuales. Dar algo por el contacto íntimo muestra una economía establecida alrededor del valor de intercambio del sexo, lo que implica la existencia de un mercado en el que el placer produce una relación de poder en la cual, por una parte, se

posee la pieza valiosa de la virilidad, y por la otra, la habilidad de comprarla. Mientras que en las narraciones del pasado Lavalle hace alarde de un poder de compra interminable, en el presente, con pocos recursos para participar en su economía sexual, tiene que rechazar todas las ofertas. Entonces, parece que su sexualidad depende de su condición financiera. El pago es proporcional a la falta de deseo; por lo tanto, mientras más se resista el mayate a ser seducido, más tendrá que pagar el joto por sus servicios sexuales. Esta afición por el contacto prostituido desenmascara la historia del don Juan homosexual que presenta en sus memorias. El descenso financiero que fuerza a Lavalle a la abstinencia sexual abre una gran herida en la novela: el narrador-protagonista toma la perspectiva de alguien que está destrozado, al haber experimentado una pérdida de poder de compra; también ha experimentado un declive en su capacidad para desear. Parecería que la estrategia de autoafirmación por medio de la seducción se cancela, finalmente, tras su derrota financiera. Los mayates, que, como Lavalle, están desempleados, tendrán que tocar en otras ventanas para procurarse el sustento. La caracterización del mayate como chichifo (el individuo prostituido que mencioné líneas arriba) aparece en la literatura y en un número de textos testimoniales tales como memorias, crónicas, biografías y trabajos etnográficos.[1] El hecho de que el mayate sea un proletario o un joven desempleado, o alguien que ha escogido la prostitución como medio de vida, lo ubica como un subalterno respecto del joto.

Sin embargo, la posición dominante del joto se neutraliza, si consideramos que lo que él está realmente negociando es su rendición ante la dominación simbólica del mayate. El pacto entre joto y mayate se basa en un valor simbólico y económico del cuerpo viril; esta relación refuerza y magnifica el machismo. El deseo de la dominación viril mantiene una dinámica social que toma lugar en la comunidad clandestina, en una sociedad del goce. Ahí podemos observar cómo una política y economía del cuerpo se construyen en la estructura social del prestigio que define a los sujetos en el sistema patriarcal, y refleja la relación binaria masculino-femenino: afeminar al joto y masculinizar al mayate. Sin embargo, el hecho de que esta relación tome lugar en los márgenes cuestiona esta réplica de la estructura binaria patriarcal. Como este sistema del género está sujeto a las múltiples simulaciones que produce la prostitución, podemos reflexionar a contrapelo sobre las implicaciones de ser marginado.

La condición de la marginalidad define la relación mayate-joto como emergente. Como afirma Nelly Richard, las identidades de este tipo buscan reivindicar el "derecho a la singularización de la diferencia contra la represiva uniformidad estándar de la identidad mayoritaria" (1993: 12). Sin embargo, la determinación del mayate de mantenerse en la zona de lo innombrable —y por lo tanto, permanecer invisible— y la estrategia femenina de seducción del joto, nos sugieren que este tipo de relación difiere fuertemente de la política de identidad del activismo gay y feminista, que buscan la liberación de la opresión y la invisibilidad. Esto se debe a que la falta de definición del mayate es una de sus condiciones de existencia. Tenemos, entonces, que proponer que el homoerotismo del mayate sólo es posible como un escape constante de su propia significación. Es de notar que, en las marchas del orgullo homosexual de la ciudad de México, ningún sector se haya autoidentificado como mayate, chichifo o chacal.

La estructura episódica de la novela *Después de todo* hace parecer el encuentro mayate-joto como efímero y peligroso, lo que explica su resistencia a establecer una identidad claramente definida. Dado que el mayate existe únicamente como excepción, su autodefinición no incluye sus aventuras homoeróticas. Esta sexualidad indefinida, así como su resistencia a expresar deseo hacia su pareja sexual masculina, lo reinstala en una heterosexualidad dudosa, aunque esta duda tiene más que ver con el machismo que con la heterosexualidad *per se*. Una vez identificada la resistencia, podemos ubicar el análisis de la subjetividad del mayate en el punto cero de la significación. Al deambular en los márgenes de la cartografía de la sexualidad (respecto a las designaciones de identidad), el mayate siempre está en tránsito; nunca pertenece a una categoría fija. Este contraste entre identidad y resistencia sugiere una distinción entre identidad y subjetividad. Si aceptamos la afirmación de Jorge Larrain de que "la construcción de la identidad es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo" (2000: 46), cuando el joto define al mayate como tal, implícitamente deja de reconocer su heterosexualidad. De la misma manera, cuando el mayate se define a sí mismo como heterosexual, se ubica a sí mismo dentro de la norma dominante. El obstáculo para el reconocimiento del mayate como una identidad es la articulación de su deseo. Aun cuando su práctica sexual no expresa un deseo por el cuerpo masculino del hombre afeminado, no podemos interpretarla como una ausencia del deseo, sino como una falta de deseo del joto; esto es, el cuerpo del joto carece de atractivo para el sujeto mayate. El joto es únicamente instrumentalizado por los requerimientos del deseo del mayate, pero no es su objetivo.

[1] Además de las novelas mencionadas en este capítulo, podemos referirnos a la preferencia de Salvador Novo por los conductores de autobuses y soldados *(La estatua de sal),* la de Xavier Villaurrutia por los boleadores de zapatos *(Una vida no-velada)* y los trabajos etnográficos de Joseph Carrier, Annick Prieur y Patricia Ponce, entre otros.

Paradójicamente, en el punto en que la subjetividad del mayate niega el deseo, se revela la estructura de su deseo. La ausencia no es otra cosa que presencia en las certezas irrevocables del inconsciente. Existe un yo mayate que se objetiva a sí mismo como un otro. En el espejo lacaniano, la autoimagen del mayate es la imagen del macho, y su cuerpo es el del macho. Su práctica erótica, entonces, consiste en desear ser deseado como un cuerpo viril. Esta autoimagen del macho no es una mera simulación, sino un sistema de comportamientos y una serie de significados que permiten la articulación de su subjetividad.

En este engañoso juego de espejos, en el cual el mayate es la imagen del macho y el joto la fantasía femenina, lo que queda es la suspensión de la identidad homosexual, y con ésta, la suspensión de toda la gama de las sexualidades.

La sociedad del placer: Luis Zapata

El vampiro de la colonia Roma, de Luis Zapata (1979), está estructurada a la manera de una transcripción de la historia de vida de Adonis García. Adonis, quien vive como prostituto en la ciudad de México desde la muerte de su madre, cuando era adolescente, recuenta sus aventuras como chichifo a la manera de una novela picaresca, con episodios que muestran varios espacios sociales y personajes de la ciudad. La novela cuestiona la relación binaria entre lo masculino y lo femenino por medio de un viaje arriesgado de aprendizaje sexual que cruza indiferentemente por varias prácticas eróticas, superando el homoerotismo tradicional. De acuerdo con Alicia Covarrubias, "la homosexualidad de Adonis explicita [...] la intrínseca ambigüedad del pícaro, activo o pasivo, rebelde o servil, conforme le convenga" (1994: 187). Adonis García concibe su homosexualidad como resultado de una negociación constante con sus clientes y, en general, con todo aquel que entre en contacto con él. A diferencia de la invisibilidad del mayate y la doble moral de la novela de Ceballos Maldonado, en la de Zapata, la prostitución abierta del protagonista manifiesta una subjetividad que se escapa de todas las categorías por las que atraviesa. La estructura picaresca nos permite ver una sexualidad ubicua e inconsecuente. Aun cuando Adonis García empieza su identificación sexual como chichifo, redefine su identidad a medida que su cuerpo aprende nuevos placeres. La sociedad del placer dispensa a Adonis de fijar una identidad; pero, a diferencia de los mayates de Ceballos Maldonado, cuya falta de identificación se produce por la ausencia de deseo, en el personaje de Zapata, esa identificación se logra por medio del conocimiento erótico de los otros. A pesar de que Adonis tiene experiencia con varias formas de homosexualidad, él todavía expresa su intolerancia con los jotos afeminados. Adonis nos permite ver cómo la hegemonía homofóbica es interiorizada en las relaciones homoeróticas (Véase Ruiz, 1999: 331-332). Esta hostilidad hacia los homosexuales afeminados reitera la presencia del machismo y la homofobia entre los homosexuales.

Esta intolerancia parece apuntar hacia la derogación de la relación mayate-joto del homoerotismo tradicional. Cuando Adonis se define a sí mismo como un "homosexual de corazón", en oposición a la categorización binaria más claramente definida, expresa su resistencia a la estigmatización del joto. De hecho, una de las características más valoradas de Adonis es su virilidad. De acuerdo con Mario Muñoz, un erotismo exacerbado que conduce a Adonis a la autodestrucción supera en esta novela cualquier búsqueda de una identidad homosexual (1979: 16). Semejante a los personajes machos, tales como Pascual Aguilera, de Amado Nervo, o Miguel Páramo, de Juan Rulfo, cuya virilidad se interpreta como una erupción imperativa por su apetito carnal, la caracterización de Adonis García se basa en el cuerpo que supera las convenciones sociales. La predominancia de la sensualidad como el motivo temático que organiza la narración, diseñada para ser leída como si fuera la transcripción de una grabación sonora, trata de representarse como un testimonio espontáneo de los impulsos incontrolados del cuerpo, y logra marcar un paralelismo entre la narración y la compulsión sexual. La dependencia en Adonis de impulsos que contradicen las normas sociales, incluyendo las reglas consuetudinarias de las relaciones homoeróticas, define a la novela como naturalista. Así, el carácter de Adonis parece estar determinado por sus impulsos biológicos, la emergencia inexorable de la psique que nutre la imaginación freudiana. Si el personaje ha caído complacientemente en la autodestrucción, tenemos que hablar de la vocación fatalista de los personajes naturalistas.

Esta interpretación naturalista nos llevaría a borrar otras proposiciones utópicas que sugiere la novela. El conocimiento y refinamiento del personaje, más que su decadencia, dirige nuestra lectura. Como anotamos arriba, Adonis García conoce a los otros; es un juez, cuya experiencia episódica lo ha llevado a través de una variedad de espacios de la ciudad de México. Este personaje es un individuo en términos de síntesis, esto es, ha realizado una consolidación individual del yo a partir de acumular todos los deseos sociales, como propone Agnes Heller (1985: 115). Esta síntesis social, interesante en un personaje que ha concebido su propio cuerpo

como un dispositivo que teje una gran red de contactos sexuales, establecería, entonces, una comunidad imaginaria alrededor del placer o un consenso sobre el valor del placer. El espacio del baño público describe esta sociedad del placer como una democracia sexual:

> Ahí ves desde señores que dejaron afuera el galaxie y que nomás van a que les den su piquete hasta albañiles y carpinteros y demás que se van a distraer de sus obligaciones je pero ahí en el ecuador pasa una cosa muy curiosa que es que bueno hay muchísima cooperacióon entre todos ¿ves? como si todos fueran iguales ahí las clases sociales se la pelan al sexo ¿verdad? y todos cooperando para que todos gocen (1979: 201).

En el espacio del baño público, el deseo social de la equidad se alcanza con la colaboración de todos en el orgasmo de cada participante, sin distinción. En el mismo sentido, el cuerpo de Adonis es un bien público, cuya finalidad es proporcionar placer a los demás. Al ser destinado para los otros, su propia identidad queda abolida para dar lugar a una sexualidad multifacética.

Sexualidad coercitiva: José Joaquín Blanco

Diametralmente opuesta a la sociedad del placer, *Las púberes canéforas,* de José Joaquín Blanco (1983) muestra que los trabajadores sexuales y los homosexuales están dominados por individuos cuya sexualidad consiste en infligir violencia contra los cuerpos de otras personas. La novela comienza *in medias res,* con el asesinato de una mujer y el secuestro y posterior escape de Felipe: una serie de acciones, cuyas claves iremos descubriendo una por una, a medida que se desenreda la trama. Como Adonis, Felipe es un prostituto y, como los mayates de Maldonado, también ha tenido contacto sexual con mujeres, desempeñando actos heterosexuales y negándose a mostrar deseo por sus parejas homosexuales. Además de estos dos aspectos que hemos señalado al analizar al mayate, Felipe se representa como un macho cínico que no toma en cuenta las emociones: "no, por el amor no me daba" (1983: 60). La crítica es unánime al observar que esta novela crea una atmósfera caótica y miserable y representa a la ciudad de México como un pandemónium en el que jotos, mayates y trabajadoras sexuales son las víctimas principales de la decadencia social de la ciudad (Pérez, 1997: 209; Anzaldo, 2004). Más allá del machismo alegre del mayate y el chichifo, *Las púberes canéforas* utiliza la violencia como el escenario de la sexualidad. A medida que pasea por las bulliciosas calles del centro de la ciudad de México, Guillermo, un homosexual que previamente había tenido una aventura amorosa con Felipe, rememora el encuentro en la esquina oscura de una vecindad, donde, en el momento climático, el joto siente "el cañón de una pistola en el cuello, o la navaja y el picahielo en la espina, y se había acabado el amor" (1983: 22). Como en las crónicas de Nájera y Novo, la voz narrativa navega por los signos de las calles por donde encontramos los cuerpos más dolorosos. Claudia —quien vive con Analía, una prostituta con quien Felipe decide vivir como pareja— observa que los *juniors* buscan placer, consistente en "el ejercicio bruto del poder: pagaban para joder, para humillar y pagaban muy poco. Humillar, golpear, insultar, envilecer, hundir, emborracharse de poder, sentirse como dioses" (1983: 27). Como la supremacía y el odio son formas de goce, éstos funcionan como política de dominación. "El rudo ejercicio del poder" es una frase que trasciende la práctica sexual y nos conduce a la dimensión social. La composición de la novela es una alegoría compleja que asocia coerción, sexualidad y machismo —o machismo como sexualidad coercitiva—.

Lejos de la utopía de la sociedad del placer que encontramos en *El vampiro de la colonia Roma* y de la extrapolada falta de deseo en *Después de todo*, *Las púberes canéforas* conlleva un tipo de sexualidad que evita cualquier vínculo con la pareja sexual, una sexualidad diametralmente opuesta a cualquier clase de erotismo. El gusto por matar se corresponde con la fantasía del sujeto afeminado de ser víctima de la violencia. En un momento de borrachera, Guillermo nos recuerda la imagen de un hombre viejo que le paga a otro hombre para practicar la *fellatio* en una sórdida sala cinematográfica, mientras recibe el escarnio de su pareja sexual. Antes de esta escena, la Gorda, su compañero de juerga, comenta: "entre más crudas, incluso más obscenas, las cosas le parecían menos mentirosas" (1983: 42). En esta crudeza, podemos encontrar los rasgos de una sexualidad que va más allá de las identidades codificadas en términos de orientación sexual. Por una parte, el responsable de la violencia no expresa deseo, sino que menosprecia y, por la otra, el joto espera, precisamente, esa actitud. Claudia, la prostituta, identifica al macho como un sujeto destructivo, cuyos placeres implican un ejercicio de poder físico sobre el cuerpo indeseado de la mujer odiada; por lo tanto, podemos proponer que la exacerbación del machismo, su máxima manifestación, se logra con una violencia misógina y homofóbica.

Souvenir carnal: *Amor chacal*

Aun cuando se reporta una gran cantidad de crímenes homofóbicos perpetrados por los mayates, esta práctica sexual también ha sido representada como festiva e, incluso, incorporada en la economía de la vida cotidiana mexicana. En el año 2001, el video documental *Amor chacal,* de Juan Carlos Bautista y Víctor Jaramillo, obtuvo el primer lugar del premio "Mix de la Diversidad Sexual" para video *amateur*. A pesar de que se trata de una producción rudimentaria, su trabajo surte efecto porque describe los mecanismos de seducción de los mayates y descubre los intersticios de una cultura codificada con un discurso fecal. El epígrafe se refiere a un sustrato de la cultura mexicana que no ha sido aún codificado: "la cruz y el hierro destruyeron la antigua cultura, menos el gusto por ese placer". Después del epígrafe, escuchamos la voz de Toña la Negra cantando "alma de jarocho que nació morena"; vemos en la pantalla a unos hombres jóvenes que montan bicicleta en las calles del pueblo de Alvarado. Se trata de una tarjeta postal con sugerencias raciales: esos jóvenes se presentan, junto con la cantante local más famosa, como atractivos turísticos del pueblo. La primera secuencia del video sugiere el material publicitario turístico. Los pobladores y visitantes de las áreas urbanas interactúan con intenciones de contacto homoerótico. Los turistas traen sus cámaras para enfocar y seducir a los mayates, y estos últimos responden con picardía, descubriendo las contradicciones de la masculinidad que fluctúan entre la hegemonía patriarcal y sus márgenes permisivos.

El discurso de los pobladores está lleno de imágenes fecales que se refieren al contacto sexual entre los hombres. Si los signos fecales designan una sexualidad caracterizada por la relación mayate-joto (o choto, en el dialecto veracruzano), notamos una erotización de lo residual. La sexualidad entre el chacal y el joto sucede en la zona sedimentaria. Esta designación tiene una connotación excecrable. La sexualidad de excreciones sería, entonces, una sexualidad abominable y repudiada. Sin embargo, lo fecal forma parte de las expresiones públicas de las calles, las cantinas y de los versos entonados en las plazas por los cantantes populares, cuyas canciones tienen la intención de entretener a los turistas, pero no de transmitirse en los medios masivos de comunicación. Lo fecal puede interpretarse como un campo de resistencia cuyas representaciones, además de referirse a una forma de homoerotismo, nos permiten atisbar un aspecto clandestino —aunque visible— de la masculinidad. Como ya observamos líneas arriba, el mayate no desafía las normas de la sexualidad masculina. Podemos encontrar apoyo a esta sujeción a las normas en las entrevistas a los vecinos de Alvarado. La práctica homoerótica se permite bajo ciertas condiciones: *a)* ausencia de juicios condenatorios: "nadie dice nada"; "nadie tiene por qué meterse contigo"; *b)* generalización: "en Alvarado, el que no es puto es mayate"; *c)* diversión: "aquí todos somos muy alegres"; "es puro desmadre"; "es que nos gusta el relajo"; "¿quieres cotorrear?"; *d)* servicio turístico: "al cliente lo que pida"; "todo el que llega a Alvarado viene buscando mayate".

La ausencia de juicios condenatorios no significa que los discursos morales y religiosos justifiquen esta sexualidad; sino que el aparato disciplinario fracasó en cambiarlo coercitivamente. Innombrable, el pecado nefando bajo la ley canónica irrumpe en las representaciones de homoerotismo fecal en la vida cotidiana de Alvarado. Por medio de lo fecal, el juicio permanece subsumido a mecanismos de un discurso cómico, con condenas debilitadas, a pesar de que no derogan la jerarquía del mayate sobre el joto. La generalización clasifica al hombre en dos categorías ("el que no es puto es mayate"), de hecho, reitera la jerarquía macho-afeminado, aunque las normas heterosexuales restrinjan el homoerotismo. Las normas patriarcales se reiteran en las relaciones homoeróticas como una suerte de parodia que confirma, más que cuestionar, la institución heterosexual. Pero esta reiteración sucede en un espacio liminal. Las actividades liminales, como las define J. W. Lett, son al mismo tiempo aceptadas y deslegitimadas: "las actividades liminales, en resumen, son aquellas actividades socialmente aceptadas y aprobadas, que parecen negar o ignorar la legitimidad de las condiciones institucionalizadas, funciones, normas, valores y reglas de la vida cotidiana" *["Liminoid activities, in short, are those socially accepted and approved activities which seem to deny or ignore the legitimacy of the institutionalised statuses, roles, norms, values, and rules of everyday, 'ordinary' life"]* (citado en Rian y Hall, 2001: 102). La sexualidad del mayate es aceptada a pesar de su imagen fecal, siempre y cuando despliegue su machismo. El motivo fecal como centro de la imagen del mayate desestabiliza el erotismo, transgrede las reglas explícitas de la sexualidad que ocultan un código clandestino, que no se ha escrito y que ha sido eliminado de los discursos públicos; por lo tanto, cuando el cantante popular entona "mi lenguaje es malacate/ todo el que viene a Alvarado/ viene buscando mayate", toma una posición alejada de las normas del bien decir. Su presencia en el espacio público de la fiesta turística es un momento que suspende la ley. Aquí, el discurso oral de Alvarado construye al mayate como un producto de consumo turístico.

Los mayates forman una comunidad que privilegia el deleite como su fuente de ingreso, y hacerlo le confiere el reconocimiento público. Esta condición transgrede la norma patriarcal y, como dice Žižek, discute la preminencia del superego sobre la ley escrita: "lo que 'mantiene unida' más fuertemente a una comunidad, no es tanto su identificación con la ley que regula el circuito 'normal' cotidiano de la misma, sino la *identificación con formas específicas de transgresión de la ley, de la suspensión de la ley* (en términos psicoanalíticos, con una forma específica de *goce*)" *["what 'holds together' a community most deeply is not so much identification with the Law that regulates the community's 'normal' everyday circuit, but rather identification with specific forms of transgression of the Law, of the Law's suspension (in psychoanalytic terms, with a specific form of enjoyment)"]* (1954: 55). [El subrayados es del original]. Los cantantes populares y los mayates desafían la norma social para proponer un tipo de placer consuetudinario. El homoerotismo no significa la transgresión trágica de un individuo que rompe la norma social y lucha en su contra o es víctima del aparato disciplinario que caracterizaría al héroe de las novelas psicológicas. La generalización que incluye a todos los pobladores y visitantes y el ocio colectivo en las calles y en las playas parecen borrar cualquier conflicto entre la ley patriarcal y las prácticas sociosexuales. Contraria a las tensiones de la novela burguesa y el melodrama, esta farsa cotidiana escapa de la densidad psicológica. Los mayates no expresan ningún tipo de identidad conflictiva; no tienen nada que esconder y nadie tiene ninguna razón para juzgarlos, como se hizo evidente en algunas de sus afirmaciones, como "es puro desmadre", "algunos de mis amigos lo hacen, otros no", y "no tiene nada de malo".

La permisividad conlleva los contactos homoeróticos ritualizados. Establece la base que libera al sujeto de la culpa de la doble moral, regulada por la colectividad (una regulación que no necesita otra cosa que un gesto de complicidad). Esto significa que la doble moral es una manera implícita de ordenar y significar la masculinidad en el cuerpo del mayate. En el trabajo etnográfico de Patricia Ponce sobre Boca del Cielo, una población costera del estado de Veracruz, ella encuentra que la diferencia entre el choto y la mujer es la capacidad para seducir al hombre heterosexual: a diferencia de los chotos, no se supone que las mujeres seduzcan a los hombres; ellas están educadas para ser receptáculos del deseo masculino (2001: 119). En cambio, los jotos…

> gustan tener relaciones sexuales con hombres heterosexuales, no con homosexuales, y en la cama prefieren ser penetrados [...] no conciben relaciones homoeróticas, es decir, que a un varón le guste otro varón, si esto sucede es que son chotos reprimidos; consideran que a los verdaderos hombres les debe[n] gustar solamente las mujeres (2001: 133).

La función activa del choto como seductor y la falta de atracción del mayate por el choto son los factores principales que diferencian la heterosexualidad de la homosexualidad. El tema de la canción *El pato* (que en algunas regiones caribeñas es otra forma peyorativa para referirse a los homosexuales afeminados), entonada en la última secuencia de *Amor chacal* por la Negra Graciana (una cantante popular de la ciudad de Veracruz), hace hincapié en la distribución de papeles entre chotos y mayates. En la canción, el pato (joto) pretende que le hagan la *fellatio*, lo que, de acuerdo con Patricia Ponce, es un privilegio del mayate. Entonces, el mayate reafirma su papel activo. La vieja mulata toca el arpa y entona una canción que abunda en referencias gráficas fecales, en medio de la plaza de la ciudad de Veracruz, a media mañana. La imagen fecal refuerza la falta de atractivo del choto. Ésta es una relación que privilegia la dominación. El que recibe la *fellatio* domina, penetra, repudia al afeminado, quien, al final, tiene que pagar las cervezas en la cantina. Los mayates siempre están tratando de evitar ser penetrados, debido a que, como algunos de ellos reconocen, tienen miedo a disfrutarlo. La fecalidad es también una forma de placer; incluso los mayates alvaradeños celebran un concurso privado que se llama "el mojón de oro".

A pesar de su complicidad social con los mayates, *Amor chacal* no se enfoca en las relaciones homoerótiocas de los pobladores. Incluso, en las conversaciones con los travestis locales, se habla sobre los contactos sexuales con los visitantes. De acuerdo con Juan Carlos Bautista, el video es un diario de viaje, una grabación privada o una crónica de encuentros entre hombres urbanos y cuerpos exóticos costeños. Él afirma: "se trata de mostrar la liberalidad, alegría, desparpajo, de los muchachos veracruzanos, muy distinta del comportamiento sexual de la mayoría de los mexicanos" (entrevista, julio de 2002). En Veracruz, el objeto del deseo, el chacal, es la clave del intercambio económico entre turistas y pobladores. De la canción de Toña la Negra sobre el exotismo de los veracruzanos a las tomas de los jóvenes de Alvarado con las manos sobre sus genitales, danzando semidesnudos en las enramadas de la playa, tanto como los cantantes populares que se refieren abiertamente al homoerotismo con imágenes fecales, es evidente que el mestizo o mulato estereotipado es un objeto sexual redituable. La búsqueda de este objeto sexual es también un viaje

etnográfico que colecciona y comunica "experiencias culturales".[2] Entendamos la "experiencia cultural" como el consumo de la otredad concebida como valor en términos de sexo y etnicidad, como apunta Jacqueline Sánchez en su trabajo sobre el turismo sexual en la región caribeña (2000: 42). Por lo tanto, es evidente que la exaltación de las formas locales de vida es una manera de escenificar la etnicidad para un visitante "patrón", de quien depende una parte significativa de la economía. La expresión "al cliente lo que pida" implica esta escenificación de la vida cotidiana para los ojos de los turistas. Vender experiencias culturales se convierte en una suerte de imperativo colectivo para la mayoría de los entrevistados. "Aquí hay de todo", "nadie se ha quejado de los muchachos de Alvarado", son frases que describen el producto. La sexualidad como una atracción turística es una mercancía cultural en el variado mercado de la economía global. Los cuerpos, así como la comida y los sitios arqueológicos, son mercancías simbólicas, incluidas en las ofertas turísticas veracruzanas.

Podemos interpretar el homoerotismo tradicional y su promoción como otra forma de riqueza simbólica que los programas oficiales de las instituciones culturales se proponen preservar: mantener las raíces culturales, las formas y las costumbres que constituyen la identidad. Con base en este principio, la imagen del mayate no contradice la hegemonía, mientras se derive, cuando menos indirectamente, del entarimado cultural de las instituciones. El imperativo de reforzar la tradición tiene, por un lado, un fondo nacionalista: en este caso se trata de las expresiones que identifican a la comunidad local más que la nación (Stavenhagen, 2001: 23). El hecho de exponer a los chacales como constituyentes de la diversión y permisividad veracruzanas promueve la idea de un paraíso del placer y, al mismo tiempo, se refiere a una identidad colectiva como un producto de consumo turístico. En consecuencia, el turismo es un simulacro que coloniza lo nacional. En otras palabras, el discurso de lo nacional se mantiene en uso, mientras pueda integrarse como una representación ejecutada para satisfacer la diversión de los turistas.

[2] MacCannell define "experiencia cultural" de la siguiente manera: "lo que 'mantiene unida' más fuertemente a una comunidad, no es tanto su identificación con la ley que regula el circuito 'normal' cotidiano de la misma, sino la *identificación con formas específicas de transgresión de la ley, de la suspensión de la ley* (en términos psicoanalíticos, con una forma específica de *goce*)" *"[the data of cultural experiences are somewhat fictionalised, idealised or exaggerated models of social life that are in the public domain, in film, fiction, political rhetoric, small talk, comic strips [...] all tourist attractions are cultural experiences]"* (citado en Sánchez Taylor, 2000: 41).

8. El hombre invisible: masculinidad y violencia

Este capítulo discute las dificultades que confrontamos para definir al hombre violento de nuestros días. Al estudiar trabajos específicos de teatro y cinematografía que tratan sobre este tema, identifico la relación entre el orden global y la misoginia, como se ha visto reflejada en los feminicidios ocurridos desde 1993 en Ciudad Juárez, Chihuahua, localizada en la frontera de México con Estados Unidos, colindante con El Paso, Texas. En este contexto, el hombre violento se halla disponible sólo como representación, pues su referente concreto se encuentra siempre escondido del ojo público, gracias a la creación de chivos expiatorios o la diseminación de argumentos evasivos. Hacer visible lo oculto es una tarea que la representación de los estudios de género y de la globalización tratan de llevar a acabo. Con este análisis, culmina mi estudio sobre la masculinidad relacionada con el Estado nacional, al proponer una contextuación global de la masculinidad.

La violencia como sistema

En marzo del año 2002, las manifestantes arribaron a Ciudad Juárez para culminar una marcha que había comenzado una semana antes en la ciudad de Chihuahua. Cargaban una cruz adornada con objetos femeninos. Una amplia tela negra conectaba a un grupo de mujeres que marchaban con sombreros rosas. Ellas entonaban una canción monótona con el lema "Ni una más", que parecía un canto fúnebre. Tras ellas, un gran grupo de personas con máscaras recitaban versos de *Las troyanas,* de Esquilo. Las máscaras eran monstruosamente trágicas, como en el teatro clásico, y los colores producían conmoción mientras pronunciaban su poderosa diatriba. Las manifestaciones dolorosas de los rituales funerarios cristianos y los lamentos de la tragedia griega reinscribían las metáforas culturales occidentales en un foro que había puesto a la violencia en el centro de la atención pública. Las olas de homicidios habían reunido diversas posiciones políticas y estratos sociales. Las sangrientas máscaras representaban a las víctimas y el grupo de mujeres unidas con la tela negra representaba a las madres. Desde principios de la última década del siglo XX, tanto las víctimas como sus madres han sido claramente visibles en la esfera pública. Ellas han tenido un papel dominante en la resistencia contra la violencia. Para el año 2002, más de trescientos cuerpos femeninos con indicios de crueldad sexual se habían encontrado en el desierto e incluso en localidades conurbadas a Ciudad Juárez y el resto del estado de Chihuahua. Estas víctimas habían sido frecuentemente descritas como pobres, jóvenes y trabajadoras de la industria maquiladora, por lo que despertaban sospechas sobre el contexto socioeconómico de estos crímenes.

Las mujeres inocentes sacrificadas eran el motivo principal de un discurso de martirio que había sido enunciado por los más diversos actores sociales de México y el extranjero: periodistas, políticos, líderes de organizaciones civiles y religiosas, así como académicos, intelectuales y artistas. *El silencio que la voz de todas quiebra,* de Rohry Benítez *et al.* (1999); *Las muertas de Juárez,* de Víctor Ronquillo (1999); *Huesos en el desierto,* de Sergio González Rodríguez (2002); *Desert blood-Juárez murders,* de Alicia Gaspar de Alba (2005); así como los documentales *Señorita extraviada,* dirigido por Lourdes Portillo (2001), y *La batalla de las cruces,* dirigido por Rafael Bonilla (2005), entre muchos otros, dan testimonio y documentan —esto es, representan— esos asesinatos como una política de victimización que está ocurriendo en un sentido que parece ser criminal, pero no político. Estos trabajos reflexionan sobre los asesinatos desde una perspectiva política y le dan al martirio un significado en el campo de las relaciones de poder. Su representación de las víctimas responde a lo que las autoridades y los sectores sociales más conservadores declaran en primer lugar: estas mujeres causaron su propio sacrificio; ellas provocaron al responsable; obtuvieron lo que merecían. Tales declaraciones produjeron, en varios sectores, una reacción que representó a las mujeres asesinadas como víctimas puras que la sociedad consideró chivos expiatorios.

Paradójicamente, esta violencia no parece tener un motivo; aquí la figura del responsable se representa como un individuo excepcionalmente monstruoso. Mientras las imágenes de los cuerpos se reiteran, los discursos se radicalizan, mitifican la muerte y así posponen la lucha política contra la violencia. Las narraciones acumulan los valores simbólicos y nutren ideologías e imaginarios. Pensar en las víctimas y en los responsables dentro de un sistema sacrificial deshistoriza y despolitiza la violencia. El concepto del mito de Roland Barthes, que consiste en un discurso naturalizado y esencializado, nos conduce a hacer una lectura deconstructiva que desmantela los supuestos que delinean los mitos de la víctima y el perpetrador (Barthes, 1986: 337-341); así, las autoridades deslegitiman a los críticos de la impunidad, mientras perpetúan el mito del sacrificio inevitable. Las acciones del gobierno demuestran que no se puede hacer nada para combatir la violencia y que, por lo tanto, la victimización es un destino social inexorable. Aun así, cuando estos críticos extrapolan la relación asesino-víctima en términos morales, esto es, el victimario como un monstruo y la sacrificada como una santa, ellos también participan en la construcción de los mitos sociales de la violencia y el sacrificio.

El sistema sacrificial garantiza la continuidad del orden violento, lo que beneficia al asesino, quien permanece al margen de las representaciones mientras la víctima es excesivamente visible. En el caso de los feminicidios de Ciudad Juárez, podemos describir este sistema como sigue:

1. Los asesinos han escondido su identidad, ayudados por su impunidad, que apunta a una complicidad entre los responsables y los agentes judiciales.
2. A las víctimas se les caracteriza como moralmente impecables, a la vez que se les margina por ser inmigrantes, mujeres, mestizas o indígenas y pobres.
3. Las víctimas no son enemigas de los asesinos, sino cuerpos en los que estos últimos inscriben signos para ser descodificados por destinatarios desconocidos. En otras palabras, se trata de acciones que parecen tener significado, pero no hay pistas para saber lo que comunican.
4. Los asesinos son sustituidos por los chivos expiatorios con base en falsas evidencias, tortura y campañas de los medios de comunicación. Esto no sólo oculta el significado de la victimización, sino que también construye "oficialmente" al criminal para borrar la identidad de los asesinos.

La interpretación más recurrente de estos asesinatos se basa en la perspectiva de género, con la cual se asume que los criminales son hombres y las víctimas mujeres. Entonces, lo femenino y masculino determinan la caracterización de esta trama de violencia. Mientras los primeros son invisibles, las segundas son sobrerrepresentadas en el discurso social. Por una parte, una compleja red de complicidad tiene un papel central en la invisibilidad de los asesinos y, por la otra, activistas, periodistas, artistas y académicos invierten gran parte de sus recursos en la sobrerrepresentación de la víctima. La política de identidades es, entonces, la agencia que produce el conocimiento de la violencia como un fenómeno determinado por el género. Pero aquí la identificación se enfoca en la construcción del cuerpo de la víctima (que alcanza la condición de una representación alegórica de la sociedad como víctima) y fracasa en ofrecer caracterizaciones convincentes de los criminales. El asesinato es un trazo confuso, una marca ambigua en el cuerpo de las víctimas.

El agente violento se reduce a una marca de género masculino en las narrativas relacionadas con las mujeres asesinadas. Entonces, la violencia debe ser una característica constitutiva para imaginar la hombría. En la dramaturgia y la cinematografía sobre la región fronteriza, producidas en años recientes, la construcción de las masculinidades relacionadas con la violencia permite hacer visible lo que parece ser invisible, o, cuando menos, la representación de lo invisible encuentra inteligibilidad en el marco interpretativo del género. Visibilidad e invisibilidad se convierten en cuestiones de definición de género. La violencia masculina tiende a desaparecer de lo identificable, lo que no puede interpretarse como la desaparición del agente de la violencia; más bien denota la falta de recursos políticos y simbólicos y todos los demás aspectos que podrían llevarnos a entender esta caracterización.

En las películas y obras de teatro relacionadas con los feminicidios, podemos encontrar dos líneas en la caracterización del asesino: la contextuación socioeconómica del hombre violento y la construcción de los hombres como monstruos. Los hombres que carecen de recursos económicos para mantener a su familia y el desarrollo de habilidades furtivas y criminales entre los adolescentes pandilleros, los policías y los vendedores de drogas refuerzan la caracterización de los hombres educados en el ambiente del desempleo y crimen organizado. Estos hombres son representaciones sociológicas que explican las acciones violentas y son las racionalizaciones más coherentes de la condición masculina. Pero este acercamiento determinista a la violencia de estos hombres se cuestiona constantemente por la emergencia de la imagen del monstruo, forjada en el punto de lo sublime, esto es, lo inefable o sublime kantiano, entendido como el horror de lo

incomprensible y monstruoso (Kant, 1982: 21). Pero esta sublimidad no es consecuencia de una racionalidad finita o la inutilidad de palabras para alcanzar la verdad, como podemos ver en pensadores como Wittgenstein; no es, en suma, una cuestión metafísica, sino una cuestión de control de la producción de imágenes que tiene que ver con la política del terror.

Detrás de las acciones de los criminales, autoridades, periodistas, activistas, etcétera, hay un contexto simbólico consistente en intereses morales, políticos y económicos, así como creencias que necesitan ser descodificadas, si queremos entender cómo es que el sistema del asesinato ha alcanzado el pináculo de la soberanía. Si el asesinato es una forma de control, aprender a matar sería una habilidad valorada. Si Néstor García Canclini pudo decir que la ciudadanía es la condición de un Estado democrático y que en el régimen dominado por el mercado ésta se sustituye por la sociedad de consumo (1995: 29), también podemos sugerir que un régimen de violencia define a la colectividad en términos de perpetradores y víctimas. Un régimen de violencia consiste en un sistema de destrucción, un protocolo de complicidad, un código de venganza y chantaje y métodos de coerción: sistemas, métodos, protocolos y códigos denotan que la violencia es un aparato de normas que ha sido expandido y consolidado mediante un proceso de aprendizaje. Entonces, la imagen monstruosa que resulta de este entrenamiento puede tomarse como un simulacro. Tenemos que argumentar que la violencia no puede ser un fenómeno irracional, sino una racionalización del abuso y el control. Esta racionalidad constituye una política cotidiana, expresada en el lenguaje, uso del espacio y formas sociales de interacción.

Para obtener competencia en este sistema de violencia, la educación de los hombres se enfoca en el desarrollo de una tecnología de destrucción. Esta disciplina se encuentra fuera de las instituciones oficiales que controlan los cuerpos, es decir, las escuelas, las fábricas, etcétera. Esta educación sigue modelos de identidad que emergen en el campo de la vida cotidiana. Una sociedad dominada por el miedo tiene que crear víctimas y asesinos. Ahí están y nosotros somos reacios a reconocer su presencia, debido a que no es tolerable admitir que la violencia, más que un número de sucesos lamentables, es, de hecho, un sistema codificado de comportamiento, una economía y un proceso de lucha política. Robar, violar, pelear y exterminar son procedimientos que requieren de ritos de iniciación y espacios permisibles. No son sólo una serie de actividades emergentes como las tácticas de resistencia de los subalternos. Son formas de aprendizaje generadas en los canales de diseminación cultural. Si la prensa infunde complacencia hacia los escándalos y las descripciones del horror, entonces, las acciones sangrientas alimentan lucrativamente la demanda del público que busca experiencias hiperrealistas; si la complicidad es importante para proteger la vida, entonces la tolerancia y el silencio se convierten en virtudes; el chantaje y la coerción son formas de negociación tanto para criminales como para políticos.

Un gran número de obras de teatro escritas sobre temas fronterizos nos muestran cómo la masculinidad se redefine en el contexto de la violencia. Para citar unos cuantos ejemplos, en el *Novenario,* de Manuel Talavera Trejo (1994), el único hijo de la familia carece de recursos para cuidarse a sí mismo; y en *El gol de oro,* de Antonio Zúñiga (1999) se muestran los movimientos furtivos de las pandillas y sus escapes, y se ubica la educación de los hombres en el contexto del desempleo y el trabajo criminal. A pesar de que estas obras no describen a los personajes que llamamos criminales, nos permiten ver un sistema de valores y virtudes que legitiman los hechos violentos. Ellos muestran las masculinidades que pueden reconocerse únicamente en relación con la cultura globalizada y la economía de la frontera entre México y los Estados Unidos.

En *Novenario,* de Manuel Talavera Trejo, el fantasma de la madre espía las acciones de sus hijos durante los nueve días posteriores a su muerte. Ella está preocupada por la condición desempleada de su hijo Chema. Éste, sin embargo, se imagina un futuro brillante como estrella de rock; pero él depende de sus hermanas que trabajan en una maquiladora. El fantasma de la madre reacciona con estremecimientos cada vez que Chema dice que será un gran hombre (Talavera, 1994: 11-12). ¿Cuáles son las perspectivas para un joven de un barrio de clase trabajadora en la periferia de la economía globalizada?

El gol de oro, de Antonio Zúñiga, propone una respuesta. Dos cholos (miembros de una pandilla de jóvenes) están esperando el autobús. Mientras esperan, juegan con unos anteojos que anteriormente le habían arrebatado a un ciego llamado Epi. La policía llega y los esculca hasta que les encuentra un paquete de droga. Los cholos venden droga en la maquiladora. Esta estampa simple de barrio popular esboza la economía de los narcóticos. Los agentes de la policía detienen a los cholos para quedarse con la droga y hacer su propio negocio. La policía anota un gol: ha ganado en el juego de poder relacionado con los estupefacientes. En este contexto, "ser un gran hombre" significa dominar en la lucha por el control del mercado de drogas. La mirada microscópica de *El gol de oro* nos presenta una interpretación sociológica de masculinidad violenta. Después de su exclusión del espacio doméstico y el empleo "legal", los hombres se convierten en protagonistas de la economía clandestina. La violencia es la forma para sobrevivir a la expulsión de la economía "formal" y una

forma de vida que se convierte en norma. Si los jóvenes no pertenecen a los espacios legítimos, tampoco tienen poder, esto es, no serán considerados actores sociales y no estarán autorizados ni moral ni políticamente para seguir las normas sociales. Un sujeto violento puede, entonces, definirse como un sujeto que carece de privilegios políticos y credibilidad, pero que posee la fuerza y los beneficios que le otorga la estructura de la economía clandestina. Se trata de una fuerza sin poder, una contradicción que nos permite entender la emergencia de la imagen del hombre violento.

La violencia perpetrada por los hombres puede interpretarse como la urgencia por recuperar el poder perdido; por lo tanto, se concibe como precariedad más que como ejercicio de poder. *Cuentas pendientes,* de Tomás Chacón (1992) caracteriza a un sujeto que es violento en este sentido. La escena se desarrolla en la sala de un apartamento en el que viven tres mujeres. Una de ellas, Carmen, ha dejado a su marido e hijos, debido a la violencia doméstica. A medida que se desarrolla el drama, se va desmantelando el escenario bien cuidado y organizado de las primeras secuencias hasta convertirse en un cuarto de tortura. Eduardo, el esposo, viene a cobrar las cuentas pendientes. El lenguaje utilizado en el título se refiere a una economía de violencia. Carmen ha dejado a su familia, por lo que Eduardo está ofendido. Debido a que éste reclama ser la víctima de su abandono, la amenaza con una pistola y, finalmente, la golpea. A lo largo de la obra, Eduardo bebe alcohol, lo que le agrega torpeza al personaje. La torpeza exalta su violencia. Sin embargo, esta última no puede ser considerada como un mero comportamiento irracional. Como observamos en esta obra, la violencia es la acción culminante de un discurso de dominación. Eduardo viene a reclamar su poder perdido, a recuperar su reino y establecer sus reglas, orientadas a provocarle daño físico y psicológico a Carmen. La enunciación de las reglas y las acciones violentas que las respaldan son los dos componentes principales de lo que podemos llamar políticas del goce, en concordancia con la definición propuesta por Žižek. El goce es un derecho a la posesión y la dominación; el goce es un control absoluto del otro hasta el punto de decidir sobre su vida y su muerte (Žižek, 1993: 203).

Después de establecer su dominio mediante el daño físico, Eduardo se dirige a Carmen con lenguaje tierno y afectuoso: "mi niñita", "mi palomita", y adopta una actitud protectora mientras dicta la condición de su confinamiento:

> Tú sabes de lo que soy capaz. (*Se le acerca.*) Vamos a mejorar las cosas, no es bueno que andes fuera de tu casa, así nomás. Tu sitio está conmigo y tus hijos. (*Le acaricia el rostro.*) Les va a dar mucho gusto verte. Yo jamás... jamás les he dicho que eres una perra. (*La besa y la manosea.*) Ellos sólo saben que eres una pobrecita oveja descarriada, pero nada más (1992: 15).

Eduardo la seduce y la fuerza a ir con él a la habitación. La mezcla de golpes y caricias constituye una sexualidad coercitiva. Los valores de la familia justifican sus golpes; así, es la moralidad, para Chacón, la base de la violencia doméstica. El primer acto de *Cuentas pendientes* sugiere que el sistema patriarcal legitima el acto de golpear a las mujeres. Aquí, legitimar es convertir la violencia en discurso. La violencia se articula como un hecho que, al mismo tiempo, funciona como un signo, siempre y cuando sea incorporada en el intercambio simbólico que conlleva desafíos e impone una lección de dominación. Frases como "sólo a golpes entiendes" implican que la violencia es un método de aprendizaje. Cuando el torturador o el violador fija su posición impositiva, él y sus víctimas se involucran en un intercambio de significados. El momento en que ella voluntariamente ejecuta actos que él espera que realice, se logra una dominación absoluta; esto es, cuando la víctima interioriza la norma, ha aprendido a ser la víctima como su condición existencial. La coerción como discurso legitima la codificación de las relaciones violentas.

Escribir significa herir

En las representaciones que circulan en el espacio público sobre los cuerpos sacrificados, es evidente que la violencia es un acto de escritura: los daños son tanto agresiones corporales como marcas para ser leídas. La nota roja y los informes forenses despliegan una narrativa de cicatrices y trazos que articulan mensajes codificados con los métodos de tortura, fetiches y lugares en que se ejecuta el abuso. Entender la violencia es básicamente una tarea hermenéutica, practicada por la propia comunidad, en el cual la violencia se convierte en una forma de comunicación. Esta comunicación es posible bajo la lógica del sacrificio. La tortura, los golpes, las violaciones y los asesinatos adquieren la categoría de práctica cultural —o *habitus*, en términos de Bourdieu (1990: 53)— que se repite, se aprende y disemina; en suma, la violencia se incorpora al orden simbólico que certifica las normas, esto es, la violencia ha alcanzado la condición de norma. En el orden

violento, los asesinatos se han vuelto una serie de rituales y discursos. La violencia es una fuente prolífica de representaciones; forma parte de la vida cotidiana, tiene sus procedimientos y es interpretada.

Estrellas enterradas, de Antonio Zúñiga (2001), se escenifica con una serie de tropos —fetiches, iconos, alegorías— que han sido incorporados en las narrativas sobre asesinos seriales de Ciudad Juárez desde 1993 hasta la fecha. Teófilo, un electricista de 30 años de edad, y Obed, su asistente adolescente, trabajan en los postes de electricidad en el desierto. Las sombras en forma de cruz de los postes son decisivas en la composición del escenario: aquí, la lógica del sacrificio que hemos visto en la marcha de "Ni una más" se reitera nuevamente mediante la inclusión del símbolo fundacional del sacrificio cristiano. Obed carga una bolsa llena de zapatos de mujer cada vez que tiene que moverse a otro poste. Ellos tienden y conectan alambres. El diálogo entre Teófilo, Obed, las voces de la radio y los fantasmas de las mujeres muertas despliega una estructura espacial de varios planos que yuxtapone el escenario concreto del lugar de trabajo (el desierto y los postes) con el sitio virtual de donde se emiten las voces de la radio y el espacio invisible de los fantasmas percibidos por Obed, pero escondidos a la mirada de Teófilo. La voz de la radio no sólo proporciona indicaciones para tender y conectar los alambres sino que transmite un segundo significado que se refiere a los procedimientos de violación y asesinato:

> ¡Tú nomás anota! Motor desigual a más no poder, al encontrar pareja conectar de volada. Luego virar al norte, allá está lo bueno, ¿entendido? Cinco postes al punto. En el quinto conectar y esperar la corriente que llega [...]. Mucha atención en el quinto, porque no hay quinto malo y si te truena, te truena, ¿entendido? ¡Cambio! (2001: 25).

Utilizando la jerga de los electricistas, estas instrucciones fluctúan entre los campos semánticos de la electricidad y la victimización. La frase "motor desigual a más no poder" dirige nuestra atención a las bases sociales del sacrificio al invocar el contexto de la desigualdad. La maquinaria de la desigualdad social funciona efectivamente. "Al encontrar pareja, conectar de volada" describe el secuestro y la violación. La alusión al norte connota los movimientos migratorios. Esta ambigüedad semántica nos traslada a una dimensión histórica y geográfica del asesinato de mujeres. Establecer las conexiones desiguales en el desierto, adonde la gente migra, y describir esas conexiones con el verbo "tronar" dan a entender la violación de las migrantes. La frase coloquial "no hay quinto malo", en este caso, expresa que la virginidad no puede rechazarse.[1] "Tronar", que literalmente significa explotar, en el lenguaje coloquial mexicano, se refiere a una desfloración brutal de la mujer.

Como en la obra de Chacón, la violación es parte del sistema, más que un evento excepcional. En *Estrellas enterradas*, la violación se representa en términos de procedimientos: es una acción regulada por un sistema de comportamiento codificado hasta el punto de normativizar una sexualidad violenta, la práctica de una forma de deseo, cuya condición central es la eliminación de la víctima. Las acciones del delincuente se codifican para poner en práctica la dominación; por lo tanto, esta última es el objeto del deseo. Si el trabajo de Teófilo y Obed consiste en traer electricidad al desierto, esto parece ser una alegoría del control masculino. A lo largo de la obra, aparecen los fantasmas de las mujeres asesinadas, aunque sólo Obed y la audiencia los perciben. Al final, nos damos cuenta de que Teófilo ha raptado y asesinado a la hermana de Obed. Teófilo se caracteriza como serio y racional mientras que Obed sufre alucinaciones y es presentado como demente. Este detalle muestra que la violencia tiene, sin lugar a dudas, un componente racional. El hecho de traer la electricidad y mantener la racionalidad patriarcal resume las bases metafóricas de *Estrellas enterradas*. Al asociar la racionalidad con la violencia podemos explorar la desconstrucción de los discursos que establecen los conceptos y normas de la supremacía masculina.

Tecnologías de la violencia masculina

La construcción de la supremacía masculina depende de lo que Teresa de Lauretis llama "tecnologías de género". Este término conlleva producción y maquinaria, una metáfora que ha sido muy útil para describir el proceso de la civilización moderna, que es el proceso de diseminar imágenes convincentes y seductoras. Con base en esta metáfora, podemos concebir la imagen del hombre como un producto que ha sido introducido por las industrias de la imagen y reproducido en la vida social. El hombre violento es, entonces, una noción construida y diseminada en el mercado de las imágenes.

---

[1] En el lenguaje coloquial, "quinto" significa 'virgen'; en este caso, el dicho popular trastoca su sentido original para expresar que "no hay virgen que pueda ser despreciada".

En las tiendas de conveniencia de Ciudad Juárez, entre los discos compactos de narcocorridos y cumbias norteñas, es posible encontrar una serie de filmes de baja calidad que se refieren a los feminicidios de esta ciudad, tales como *Las muertas de Juárez* (dirigida por Enrique Murillo, en 2002), *Diez y seis en la lista* (dirigida por Roberto Rodobertti, en 2001) y *Espejo retrovisor* (dirigida por Héctor Molinar, en 2002). Se trata de melodramas basados en historias maniqueas en las que heroicos agentes de policía persiguen asesinos y protegen familias decentes de la clase media. A la sociedad se le representa como una víctima de los traficantes de drogas, contrabandistas y pobres marginados. Aun cuando no hay una estética definida o una orientación política explícita, los personajes del melodrama violento son instrumentos de un discurso político, basado en la distribución de sentimientos y reglas morales. Cada una propone a un responsable distinto: un hombre mentalmente perturbado, un empresario extravagante y un criminal pobre de clase baja. Las víctimas son personajes inocentes, indefensas y pasivas que funcionan como cuerpos de sacrificio. En estas películas, la violencia doméstica, la marginación y el crimen organizado son las fuentes principales de la criminalidad.

En *Las muertas de Juárez*, un contrabandista secuestra a unas mujeres que lo contratan para cruzar la frontera. Él las lleva al sótano de una maquiladora donde un empresario las viola y asesina. Los agentes de la policía son presionados por la opinión pública y tienen que encontrar a un sospechoso. Una agente que investiga centros nocturnos, haciéndose pasar por prostituta, encuentra a dos posibles culpables: un libanés y una banda de narcotraficantes. Ellos son detenidos y confiesan bajo tortura. Durante la investigación, un policía encuentra al contrabandista, pero el empresario lo mata al final. En un *flash back* durante la violación y asesinato de una de las mujeres, el empresario recuerda sucesos de su niñez: ve a su madre cometiendo adulterio y luego ve cómo su padre la castiga. El filme propone estas experiencias de la infancia como las causas de su misoginia. En un final feliz, la agente-prostituta encuentra al empresario y la policía fácilmente resuelve el caso.

De acuerdo con esta historia, el personaje violento se produce debido a que es testigo de las prácticas de adulterio y violencia de sus padres; por lo tanto, él castiga a su madre en cada mujer que victimiza. El adulterio de su madre lo ha dañado emocionalmente hasta el punto de evitarle alcanzar placer. La sexualidad se vuelve destructiva. La ruptura de sus padres provoca que asesine mujeres. A pesar de que su padre también había sido un adúltero, el empresario no castiga hombres, sólo mujeres. Él es un reflejo de su padre. El filme se basa en los siguientes supuestos: *a)* el asesino desempeña el papel de verdugo de todas las mujeres por el adulterio de su madre; *b)* la lealtad evita la violencia contra los hombres; *c)* la ruptura de las normas patriarcales provoca la violencia. La policía, en la mayoría de los *thrillers*, combate a los asesinos, mientras que la protesta de la sociedad civil por la falta de respuesta oficial se presenta como un factor que obstruye su misión. Este filme, por lo tanto, reitera una visión conservadora al proponer que el rescate de la familia tradicional y las instituciones coercitivas son necesarios para recuperar la armonía social.

Las principales contradicciones sobre la violencia misógina pueden expresarse de la siguiente manera: por una parte, se propone que los valores de la familia tradicional y las instituciones patriarcales son detonadores de la violencia, como observamos en los trabajos de Tomás Chacón y Antonio Zúñiga, y por la otra, existe la creencia de que mantener el patriarcado reduce la violencia. La fe en el orden, expresada en la figura del padre o en su expresión institucional, la policía, ha nutrido la mayoría de las interpretaciones populares de la violencia masculina. Como *Las muertas de Juárez,* el filme *Diez y seis en la lista* celebra la institución policiaca. En una de las secuencias iniciales, un grupo de niños practica un juego en el que la policía persigue a un grupo de narcotraficantes cuando encuentra el cuerpo de una muchacha asesinada. Esta secuencia resume las dinámicas de toda la película. El héroe, Charlie, es un joven agente de policía que confronta al cártel de la droga. Su padre adoptivo es el jefe de la policía. Denise, la hermanastra de Charlie, es una abogada que está defendiendo de mala gana a dos hombres que fueron aprehendidos por tráfico de drogas. A lo largo de la película, todas las pistas sugieren que el asesinato de las mujeres representa una forma de desafío de los narcotraficantes a la policía. Sin embargo, un médico con el que se entrevista Charlie describe al asesino como un hombre "cuyo razonamiento es diferente del nuestro, y por eso es tan peligroso". De hecho, el asesino es un psicópata que tiene razones personales para secuestrar y asesinar mujeres: éstas siempre lo rechazan, por lo que asesinarlas es una forma de venganza. En un final predecible, Denise está a punto de ser raptada, pero Charlie llega y la rescata.

El resentimiento contra las mujeres es la base principal de la violencia de acuerdo con estas dos películas. Los fantasmas de las mujeres (como la sombra jungiana) aparece en retrospectiva, como adúlteras o personas incapaces de amor; por lo tanto, son presentadas como las causantes de su victimización. La búsqueda de motivos de su asesinato conlleva una racionalización del odio. La imagen del responsable, ahora visible, es atemorizante y perturbadora; atemorizante porque habla de acciones inminentes (¿no es el realismo la forma para representar las acciones inminentes?) y perturbadora porque racionaliza lo abyecto y, consecuentemente,

hace sensible la violencia. En la imagen del hombre violento podemos encontrar su sentido racionalizado en el temor al cuerpo masculino. Mientras que, en el crimen organizado, el asesinato forma parte de un código de honor, en el asesinato de las mujeres, la imagen más propagada es un monstruo que posee una racionalidad peligrosa. El asesino serial es un sujeto patológico, cuya violencia es provocada por la falta de amor que se espera que las mujeres le proporcionen al hombre con abnegación; por lo tanto, la violencia contra las mujeres, incluido su asesinato, se entiende como un deber, debido a que fallaron al desempeñar el papel que el patriarcado les ha asignado.

Espejo retrovisor racionaliza la violencia al introducir el factor de la clase social en la caracterización del personaje. Se trata de la historia de un niño que gana dinero lavando parabrisas, paralela a la de una niña de clase media. Ellos nunca han cruzado palabra, pero se han visto varias veces. Al final, cuando han crecido, él la rapta, la viola y la mata. La extrapolación dramática de la víctima de clase media y el perpetrador marginado dibuja una línea divisoria entre aquellos que han sido socialmente saludables y los que han crecido con resentimiento social.

Es importante subrayar que estas películas no condenan todas las acciones violentas. La policía y los hombres relacionados con las víctimas matan y destruyen con justificación. Estos trabajos consideran la violencia como acciones contra el tutelaje masculino sobre los cuerpos femeninos; por lo tanto, interpretan la violencia como un hecho que afecta la posesión de los cuerpos femeninos más que el daño a las mujeres como tal. Las narraciones de la violencia muestran una preocupación por la construcción de la violencia masculina y consideran a las víctimas como el campo de batalla de los hombres.

El hombre asesino es un Estado asesino

El documental *Señorita extraviada,* de Lourdes Portillo, subraya dos tipos de hombre violento: la policía y los criminales organizados; así como dos tipos de víctima: las mujeres asesinadas y los chivos expiatorios presentados por las autoridades como responsables. Como en *Las muertas de Juárez,* Portillo propone el contexto de la maquiladora como la escena del crimen. La violencia sigue la teoría marxista de la determinación económica del fenómeno social, particularmente en lo que se refiere al desempoderamiento del hombre por medio del desempleo, lo que produce criminales (como también podemos verlo en los trabajos de Talavera Trejo y Zúñiga, mencionados anteriormente). La falta de empleos para varones les ha quitado sus privilegios dentro de la familia y los ha forzado a involucrarse en el crimen organizado. El documental *Juárez: desierto de esperanza,* de Cristina Michaus (2002), señala el desplazamiento de los hombres del mercado laboral como la causa de su odio contra las mujeres. Si un fenómeno socioeconómico produce violencia, la tesis que proponen estos filmes populares sobre el psicópata debe ser falsa. En esta hipótesis socioeconómica, el monstruo no es el que se encuentra escondido tras bambalinas, sino las políticas patriarcales que controlan los cuerpos. Esto es, el asesino no es identificado porque la estrategia de la política del miedo es, precisamente, ocultarlo para lograr sus fines. Una gran parte del filme de Portillo presenta el testimonio de una mujer que había sido aprehendida junto con su marido, debido a un pleito con los vecinos. Los agentes de la policía abusaron sexualmente de ella después de que le mostraron fotografías de policías violando, torturando y matando mujeres. La imagen mayormente difundida de violencia misógina (y tenemos como referencia un gran número de crónicas, testimonios, trabajos literarios, filmes y programas de radio y televisión) escenifica a los asesinatos en fiestas, en las que los hombres consumen sustancias psicotrópicas y violan multitudinariamente a una mujer que finalmente es asesinada y expuesta en un lugar visible. La sociedad les teme a estas imágenes de los autores del crimen, quienes gozan de la invisibilidad que les proporciona la impunidad y complicidad de las instituciones públicas.

La imagen del hombre asesino se corresponde con la imagen de un Estado criminal: a ambos se les caracteriza con la invisibilidad. El sistema que vuelve invisibles a los asesinos y visibles a los falsos asesinos o chivos expiatorios define una forma de Estado autoritario, caracterizado por su habilidad para mostrar y esconder intereses que se esconden de la percepción pública. Gobernar es hacer declaraciones inobjetables sobre lo que debería ser visible. Hanna Arendt llama autoritario al sistema en el que la palabra de la autoridad se identifica como la ley (1976: 462-463). El Estado que produce esta ley es un Estado de terror. En este sentido, la función del Estado, más que ser pasivo ante la criminalidad, es un factor activo que establece verdades instrumentales estratégicas para la eliminación de los consensos democráticos y los recursos de defensa de la sociedad. En contra de las opiniones de algunos periodistas, documentales y trabajos literarios que señalan a la policía, en relación con el crimen organizado, como uno de los principales responsables de la violencia contra las mujeres, el gobernador de Chihuahua, Patricio Martínez, declaró en diciembre del año

2003 que los asesinos de mujeres provienen de las clases bajas; en consecuencia, los gobiernos federal y locales han elevado el número de fuerzas policiacas para combatir la violencia, así como a los cabecillas de las bandas de delincuentes, homosexuales y jóvenes que se adscriben a prácticas contraculturales. Sin embargo, la mayor parte de los trabajos analíticos y testimoniales perciben a la policía como la imagen masculina violenta. Aumentar los cuerpos policiacos sólo da como resultado que se expanda la violencia.

Filmes como *Las muertas de Juárez* y *Dieciséis en la lista* concuerdan con las declaraciones oficiales y conciben a los hombres violentos como psicópatas que han sufrido la ruptura de los principios patriarcales: la falta de amor femenino y su expulsión de la posición de liderazgo en la familia. En el documental *Juárez: desierto de esperanza*, Ester Chávez Cano, dirigente de la organización Casa Amiga, dedicada a dar atención a mujeres que son víctimas de violencia intrafamiliar, declara: "faltarán siglos para que el hombre entienda que el poder que ha recibido el patriarcado no es para destruir, sino para acompañar". Esto significa, finalmente, que los filmes populares, algunos dirigentes de la sociedad civil y las autoridades sitúan la fuente de la violencia no en el patriarcado sino en su incumplimiento.

En contraste, la mayoría de los documentales, testimonios y trabajos literarios conciben la violencia, no como una falla del patriarcado, sino como su obsolescencia. El patriarcado produce violencia como una estrategia para mantener su hegemonía, la cual incluye la invisibilidad de los asesinos, la indolencia de los políticos, la complacencia de los medios masivos de comunicación y el clima insoportable de terror. Sin embargo, esta política de invisibilidad no necesariamente conlleva el restablecimiento de la supremacía del hombre, sino que, más bien, podría ser un síntoma de su propia crisis. Es deseable que la violencia motive una reacción general que defienda y preserve la vida, el principio más ético que la humanidad ha concebido. Atreverse a pensar que es posible este contramovimiento es atreverse a pensar que la masculinidad puede liberarse de las limitaciones del patriarcado. Pero, ¿será eso posible y sucederá alguna vez? Ésa es la pregunta.

Bibliografía

Aguilar, Enrique

1986 *Elías Nandino: una vida no-velada*, México, Grijalbo.

Amorós, Celia

1999 "Violencia contra las mujeres y pactos patriarcales", en Virginia Maquieira y Cristina Sánchez (eds.), *Violencia y sociedad patriarcal*, Madrid, Pablo Iglesias, pp. 39-53.

Anderson, Benedict

1991 *Imagined Communities. Reflections on the Origen and Spread of Nationalism*, Nueva York, Verso.

Anzaldo, Demetrio

2004 "Las púberes canéforas, la sensibilidad social y sexual en la nocturna ciudad de México", en *Ciberletras* disponible en: <www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/anzaldo.html>, página consultada el 18 de febrero 2005.

Arendt, Hanna

1976 *The Origins of Totalitarism*, Nueva York/Londres, Harcourt Brace and Company.

Argüelles, Hugo

1994 *Trilogía mestiza*, México, Plaza y Valdés.

1997 *Trilogía de los ritos*, México, Plaza y Valdés.

Arroyo-Martínez, Jossianna

2003 *Travestismos culturales*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Balderston, Daniel

1998 "Poetry, Revolution, Homophobia: Polemics from the Mexican Revolution", en Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin (eds.), *Hispanism and Homosexualities*, Durham, Duke University.

Bajtin, Mijail

1982 *Estética de la creación verbal,* Tatiana Bubnova (trad.), México, Siglo XXI Editores.

Barthes, Roland

1986 *Mitologías,* México, Siglo XXI Editores.

Bartra, Roger

2003 *Oficio mexicano,* México, Conaculta.

Baudrillard, Jean

1990 *De la seducción,* Elena Banaroch (trad.), México, Red Editorial Iberoamericana.

Bautista, Juan Carlos (dir.)

2001 *Amor Chacal,* México, Producciones Pily y Mili.

Bhabha, Homi K.

1990 "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", en Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration,* Londres/Nueva York, Routledge.

Bejel, Emilio

2001 *Gay Cuban natio*n, Chicago, University of Chicago Press.

Bert, Bruno

1994 "La lengua de la serpiente: acerca de la crítica social a la doble moral", en Edgar Ceballos (ed.), *Hugo Argüelles. Estilo y dramaturgia*, México, INBA-Gaceta.

Blanco, José Joaquín

1981 *Función de medianoche,* México, Era.

1983 *Las púberes canéforas,* México, Océano.

Bleys, Rudy C.

2000 *Images of Ambiente. Homosexuality and Latin American Art 1810-today,* Londres/Nueva York, Continuum.

Bordo, Susan

1999 *The Male Body. A New Look at Men in Public and in Private*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.

Boswell, John

1980 *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality,* Chicago, The University of Chicago.

Bourdieu, Pierre

1984 *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Richard Nice (trad.), Cambridge, Harvard.

1990 *The Logic of Practice*, Richard Nice (trad.), Stanford, Stanford University Press.

2000 *La dominación masculina,* Barcelona, Anagrama.

Buffington, Robert

2003 "Homophobia and the Mexican Working Class, 1900-1910", en Robert M. Irwin, Edward J. McCaughan y Michelle Rocío Nasser, *The Famous 41. Sexuality and Social Control in Mexico, c.1901,* Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 193-225.

Butler, Judith

1993 *Bodies that Matter,* Nueva York, Routledge.

1997 *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Nueva York, Routledge.

Butler, Judith, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek

2000 *Contingency, hegemony, universality: contemporary dialogues on the left*, Londres, Verso.

Carr, Barry

1996 *La izquierda mexicana a través del siglo XX,* México, Era.

Carrier, Joseph

2003 *De los otros. Intimidad homosexual entre los hombres del occidente y el noroeste de México,* México, Pandora.

Castañeda, Marina

2002 *El machismo invisible,* México, Grijalbo.

Certeau, Michel de

1996 *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer,* México, Universidad Iberoamericana.

Ceballos Maldonado, José

1986 [1969] *Después de todo,* México, Premiá.

Chacón, Tomás

1992 *Cuentas pendientes,* Ciudad Juárez, H. Ayuntamiento de Juárez/Escuela Superior de Agricultura.

Charlot, Jean

2005 "Manuel Manilla, grabador mexicano", en Mercurio López Casillas, *Monografía de 598 estampas de Manuel Manilla, grabador mexicano,* México, RM.

Conde, Teresa del

1994 *Historia mínima del arte mexicano del siglo XX,* México, ATAME.

Connel, R. W.

1993 *Masculinidades*, Irene M. Artigas (trad.), México, PUEG-UNAM.

Cordero Reiman, Carmen

1998 "Introduction", *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones,* México, Instituto Nacional de Bellas Artes (catálogo).

Covarrubias, Alicia

1994 "*El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata: la nueva picaresca y el reportaje ficticio", *Revista de crítica literaria latinoamericana,* año 20, núm. 39, primer semestre, pp. 183-197.

Deleuze, Guilles

1991 *Coldmess and Cruelty,* Nueva York, Zone Books.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari

1995 *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia,* Francisco Monge (trad.), México, Paidós.

Derrida, Jacques

2001 *La verdad en pintura*, María Cecilia González y Dardo Scavino (trad.), Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós.

Díaz Arciniega, Víctor

1989 *Querella por la cultura "revolucionaria" (1925),* México, FCE.

Domínguez Ruvalcaba, Héctor

2001 *La modernidad abyecta. Formación del discurso homosexual en Hispanoamérica,* Xalapa, Universidad Veracruzana.

Fiol-Mata, Licia

2002 *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral,* Mineápolis, University of Minnesota Press.

Foucault, Michel

1982 *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber,* Ulises Guiñazú (trad.), México, Siglo XXI Editores.

Fromm, Erich y Michael Maccoby

1979 *Sociopsicoanálisis del campesino mexicano. Estudio de la economía y la psicología de una comunidad rural,* México, FCE.

Gamboa, Federico

1915 *Del natural*, México, Eusebio Gómez de la Puente.

Garber, Marjorie

2000 *Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*, Nueva York, Routledge.

García Canclini, Néstor

1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo/Conaculta.

1995 *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización,* México, Grijalbo.

Girard, René

1985 *Mentira romántica y verdad novelesca*, Joaquín Jordá (trad.), Barcelona, Anagrama.

Guzmán, Martín Luis

1928 *El águila y la serpiente,* Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones.

1960 *Memorias de Pancho Villa,* México, Compañía General de Ediciones.

Hans, James S.

1995 *The Site of our Lives. The Self and the Subject from Emerson to Foucault*, Nueva York, University of New York Press.

Heller, Agnes

1985 *Historia y vida cotidiana. Aportación a la sociología socialista*, M. Sacristán (trad.), México, Grijalbo.

Hernández Flores, Jorge

1995 "El fin del mito presidencial", en Enrique Florescano (ed.), *Mitos mexicanos,* México, Aguilar/Taurus/Alfaguara, pp. 37-44.

Irwin, Robert M.

1998 "The Legend of Jorge Cuesta: the Peril of Alchemy and the Paranoia of Gender", en Sylvia Molloy y Robert M. Irwin, *Hispanisms and Homosexualities,* Durham/Londres, Duke University Press.

2003 *Mexican Masculinities,* Mineápolis, University of Minnesota Press.

Irwin, Robert M., Edward J. McCaughan y Michelle Rocío Nasser

2003 "Introduction. Sexuality and Social Control in Mexico, 1901", en Robert M. Irwin, Edward J. McCaughan y Michelle Rocío Nasser, *The Famous 41. Sexuality and Social Control in Mexico, c. 1901*, Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 1-18.

Kamuf, Peggy

1991 *A Derrida Reader. Between the Blinds,* Nueva York, Columbia University.

Kant, Immanuel

1914 *Critique of Judgement,* J. H. Bernard (trad.), Londres, MacMillan.

1982 *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua,* A. Sánchez Rivero y F. Rivera Pastor (trads.), Madrid, Espasa-Calpe.

Katz, Friedrich

1998 *The life and times of Pancho Villa,* Stanford, Stanford University Press.

Kimmel, Michael S.

1997 "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina", en Teresa Valdés y José Olavarría (eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis,* Santiago, Isis Internacional/Flacso.

Kristeva, Julia

1982 *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Nueva York, Columbia University.

Lacan, Jacques

1984 *Escritos,* México, Siglo XXI Editores.

Lagarde, Marcela

1990 *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas,* México, UNAM.

Larrain, Jorge

2000 *Identidad y modernidad en América Latina,* México, Océano.

Lauretis, Teresa de

1987 *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction,* Bloomington, Indiana University Press.

Lazarus, Neil

1999 *Nationalism and Cultural Practice in the Postcolonial World,* Cambridge, Cambridge University Press.

Levinas, Emmanuel

2000 *La huella del otro,* Ester Cohen, Silvana Rabinovich y Manrico Montero (trads.), México, Taurus.

Long, Mary Kendall

1995 *Salvador Novo: 1920-1940, between the Avant-Garde and the Nation,* tesis doctoral, Pinceton University.

López, Oscar

1999 "*El vampiro de la colonia Roma* o el travestismo posmoderno", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea,* año 4, núm.10, abril-julio, pp. 72-78.

López Velarde, Ramón

1986 *Obras,* México, FCE.

Macías-González, Víctor

2003 "The *Lagartijo* at *The High Life*. Masculine Consumption, Race, Nation, and Homosexuality in Porfirian Mexico", en Robert M. Irwin, Edward J. McCaughan y Michelle Rocío Nasser, *The Famous 41. Sexuality and Social Control in Mexico, 1901,* Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 227-249.

Martín-Barbero, Jesús

2001 *Al sur de la modernidad,* Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Marquet, Antonio

2001 ¡Que se quede el infinito sin estrellas!, México, UAM.

Modonesi, Massimo

2003 *La crisis histórica de la izquerda socialista mexicana*, México, Juan Pablos/Universidad de la Ciudad de México.

Monsiváis, Carlos

1977 *Amor perdido,* México, Era.

1998 "Prólogo" a Salvador Novo, *Estatua de sal*, México, Conaculta.

2002 *Yo te bendigo, vida. Amado Nervo: crónica de vida y obra*, Tepic, Gobierno del Estado de Nayarit.

Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil

1994 *A través del espejo: el cine mexicano y su público,* México, Ediciones El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía.

Montaldo, Graciela

1994 *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo,* Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo Editora.

Montemayor, Carlos

1999 *Los informes secretos,* México, Joaquín Mortiz.

Mora, Sergio de la

2006 *Cinemachismo: masculinities and sexuality in Mexican film,* Austin University of Texas Press.

Moyssén Echeverría, Xavier

1999 *La crítica de arte en México: 1896-1921,* México, UNAM.

Muñiz, Elsa

2002 *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934,* México, UAM/ Miguel Ángel Porrúa.

Muñoz, Mario

1996 "Prólogo", en Mario Muñoz (ed.), *De amores marginales, 16 cuentos mexicanos,* Xalapa, Universidad Veracruzana.

Nervo, Amado

1973 *Obras completas,* Madrid, Aguilar.

Novo, Salvador

1978 *Sátira. El libro ca...,* México, Diana.

1998 *La estatua de sal, México,* Fondo de Cultura Económica.

Núñez Noriega, Guillermo

1999 *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual,* México, Miguel Ángel Porrúa/El Colegio de Sonora/UNAM.

Odier, Charles

1961 *La angustia y el pensamiento mágico. Ensayo de análisis psicogenético aplicado a la fobia y a la neurosis de abandono,* México, FCE.

Paredes, Américo

1971 "The United States, Mexico, and Machismo", *Journal of the Folklore Institute, núm.* 8, pp. 17-37.

Paz, Octavio

1959 *El laberinto de las soledad,* 2a. ed. revisada y ampliada, México, FCE.

1979 *El ogro filantrópico. Historia y política 1971-1978,* México, Seix Barral.

Pérez, Francisco R.

1997 "El infierno social y personal del marginado: el homosexual en la Ciudad de México", *CLA,* año 41, núm. 2, diciembre, pp. 204-112.

Piccato, Pablo

2003 "Interpretations of Sexuality in Mexico City Prisons, en Robert M. Irwin, Edward J. McCaughan y Michelle Rocío Nasser", *The Famous 41. Sexuality and Social Control in Mexico, c. 1901*, Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 261-266.

Ponce, Patricia

2001 "Sexualidades costeñas", *Desacatos. Revista de Atropología Social* núm. 6, primavera-verano, pp. 111-136.

2006 *Sexualidades costeñas: un pueblo veracruzano entre el río y la mar,* México, CIESAS.

Prieur, Annick

1998 *Mema's House, Mexico City: On Transvestites, Queens, and Machos,* Chicago, The University of Chicago.

Rama, Ángel

1985 *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.

Ramos, Julio

1989 *Desencuentros de la modernidad en América Latina,* México, FCE.

Ramos, Samuel

1987 *Perfil del hombre y la cultura en México,* México, SEP.

Revueltas, José

1978 *Cuestionamientos e intenciones,* México, Era.

1980 *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza,* México, Era.

1983a *México: una democracia bárbara,* México, Era.

1983b *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas),* México, Era.

1985 *Los días terrenales,* México, Era.

1987 *Las evocaciones requeridas I,* México, Era.

Reyes, Alfonso

1962 *Obras completas XI,* México, Fondo de Cultura Económica.

Rian, Chris y C. Michael Hall

2001 *Sex Turism. Marginal People and Liminalities*, Londres/Nueva York, Routledge.

Richard, Nelly

1993 *Masculino-femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática,* Santiago, Francisco Zeger.

Rodríguez, Ileana

1996 *Women, Guerrillas and Love. Undertanding War in Central America*, Mineápolis, University of Minnesota Press.

Romero, Rubén José

1964a *Apuntes de un lugareño,* en Antonio Castro Leal, (ed.), *La novela de la revolución mexicana*, México, Aguilar.

1964b *Desbandada,* en Antonio Castro Leal, (ed.), *La novela de la revolución mexicana*, México, Aguilar.

Romero de Terreros, Manuel

1963 *Cátalogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos De México, 1850-1898*, Méxcio, Imprenta Universitaria.

Rubin, Gayle

1986 El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo, *Nueva antropología,* núm. 30, noviembre, pp. 95-145.

Rulfo, Juan

1955 *Pedro Páramo,* México, Fondo de Cultura Económica.

Ruiz, Bladimir

1999 "Prostitución y homosexualidad: interpelaciones desde el margen en *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata", *Revista Iberoamericana,* vol. 65: núm., 187 abril-junio, pp. 327-339.

Sánchez Taylor, Jacqueline

2000s "Turism and 'Embodied' Commodities: Sex Tourism in the Caribbean" en Stephen Clift y Simon Carter, (eds.), *Turism and Sex. Culture*, Londres-Nueva York, Pinter.

Sarlo, Beatriz

1999 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Schneider, Luis Mario

1997 *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política,* México, Nueva Imagen.

Sedgwick, Eve Kosofky

1985 *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nueva York, Columbia University Press.

Seidler, Victor J.

1989 *Rediscovering Masculinity. Reason, Language and Sexuality* Londres-Nueva York, Routledge.

Sheridan, Guillermo

1999 *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, FCE.

Sommer, Doris

1993 *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America,* Berkeley, University of California.

Spivak, Gayatri Chakravorty

1994 "Can the Subaltern Speak?", en Patrick Williams y Laura Chrisman, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, Nueva York, Columbia University.

Stavenhagen, Rodolfo

2001 *La cuestión étnica,* México, El Colegio de México.

Talavera Trejo, Manuel

1994 *Novenario*, Chihuahua, Universidad Autónoma de Chihuahua.

Toussaint, Manuel

1990 *Saturnino Herrán y su obra*, México, UNAM-Instituto de Cultura de Aguascalientes-INBA.

Urbina, Luis G

1999 El baño del centauro, en José Emilio Pacheco, (ed.), *Antología del modernismo (1884-1921),* México, UNAM.

Usigli, Rodolfo

1983 *El gesticulador y otras obras de teatro,* México, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública.

Urquizo, Francisco L.

1964 "Tropa vieja", En Antonio Castro Leal, (ed.), *La novela de la revolución mexicana*, México, Aguilar.

Velázquez Martínez del Campo, Roxana

2001 "De la academia al Porfiriato", en Magdalena Zavala y Alejandrina Escudero, (eds.), *Escultura mexicana. De la Academia a la instalación*, México, Conaculta-INBA.

Vega Gil, Armando

1993 *Anti-carreño. Manual de las malas costumbres,* México, Selector.

Viñas Moisés

1987 *Historia del cine mexicano,* México, UNAM-Unesco.

Zapata, Luis

1979 *El vampiro de la Colonia Roma*, México, Grijalbo.

Žižek Slavoj

1993 *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, Duke University.

1994 *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman Causality*, Nueva York, Verso.

Zúñiga, Antonio

1999 *El gol de oro (el puchador)*, Tijuana, CAEN.

2001 "Estrellas enterradas.", *Semanario, año* 12 núm. 517 febrero, pp. 21-32.

PUBLICACIONES DE LA
CASA CHATA

De la sensualidad a la violencia de género.
La modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo

2015